FERNANDO AINSA

IDENTIDAD CULTURAL DE IBEROAMÉRICA EN SU NARRATIVA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

IDENTIDAD CULTURAL DE IBEROAMÉRICA EN SU NARRATIVA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 348

FERNANDO AINSA

IDENTIDAD CULTURAL DE IBEROAMÉRICA EN SU NARRATIVA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 18186-1986.

ISBN 84-249-1037-0. Rústica.
ISBN 84-249-1038-9. Guaflex.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1986. — 5933.

PROEMIO

I

Un estudio sobre la identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa encierra tantos atractivos como riesgos, porque no es fácil imaginar asociadas en una misma empresa dos nociones, en principio, tan opuestas.

En efecto, la identidad aparece rígidamente estructurada por la idea de un patrimonio y tradición cultural que hay que preservar de toda influencia o cambio, mientras que —por el contrario— la narrativa reivindica por su propia naturaleza creativa la libertad de innovación permanente. Si la identidad cultural se integra a partir de valores que cree «dados» en forma definitiva, la ficción es producto de la invención y cambia con modas, escuelas o tendencias.

Las posiciones son *a priori* irreductibles. Por un lado, la imaginación no acepta su formulación estructurada y desconfía legítimamente de toda sistematización y, por el otro, la identidad cultural no se concibe como algo «orgánico», es decir, vivo y susceptible de ser modificado. Este recelo mutuo es legítimo, porque la historia del desarrollo de ambos conceptos en Iberoamérica es pródiga en extremismos, especialmente a través de los dualismos de oposición en que se ha traducido. En nombre de la identidad cultural se han podido enfrentar unidad contra diversidad, nacionalismo contra internacionalismo, localismo contra universalismo, campo contra ciudad, interior contra periferia y una larga lista de «parejas de opuestos» que tendremos oportunidad de analizar en detalle a lo largo de esta obra. En ellos se reconocen, por otra

parte, los movimientos estéticos que difícilmente aceptan los «contrarios»: indigenismo contra arte culto o extranjerizante, arraigados contra alineados, auténticos contra cosmopolitas o foráneos. América, como la diosa Jano de rostro bifronte, se ha debatido (y debate) entre las miradas alternativas hacia el interior nativo y secreto del continente o hacia las metrópolis que le envían los últimos «signos» culturales de la moda.

Sin embargo, en la actualidad se da un principio de diálogo. Gracias a él se concilian la «ruptura» y la «continuidad» en formulaciones sobre la «tradición de ruptura» o la «tradición de lo nuevo» o se efectúan distingos entre la identidad por semejanza de caracteres, la identidad de un fundamento y la identidad de un propósito. Justamente, en esta última tendría cabida lo imaginario individual y colectivo, porque como ha sostenido Jorge Alberto Manrique: «América Latina no debe entenderse como una cosa determinada *ab initio* y con características definidas para siempre, sino más bien como algo que ha ido haciéndose o «inventándose» en la medida en que ha adelantado en ese proceso». La apertura conceptual iniciada se completa con la afirmación de Mario Hernández Sánchez Barba en el sentido que: «La aportación de los novelistas hispanoamericanos en la línea de la búsqueda de la identidad con la realidad histórica, es absolutamente decisiva».

Profundizar en esta dirección del pensamiento crítico permite trascender y dinamizar las categorías inmutables, cuando no estereotipadas, en que una «definición» de lo americano había tendido a refugiarse. Al mismo tiempo, lo imaginario individual y colectivo —tal como aparece reflejado en la narrativa— no tiene por qué ser «la loca de la casa», como intuyó José Lezama Lima en *La expresión americana*, sino una ayuda eficaz para poner orden y establecer semejanzas, permitiendo un principio de agrupamiento, de reconocimiento y legítima diferenciación.

Un método de trabajo se desprende de estas primeras puntualizaciones. Es posible «abrir» creativamente el concepto de identidad, al mismo tiempo que se «ordena» lo imaginario. En el nuevo espacio creado a partir de esta doble operación crítica se inscribe la *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* que proponemos en las páginas que siguen.

II

La cultura iberoamericana —se ha repetido en diferentes oportunidades— supone más un fenómeno de superposición de «noticias» que una síntesis creadora. El propio mundo visual de las artes ofrece un despliegue en sucesivas capas históricas donde es posible percibir, al mismo tiempo, el arte indígena, la simbólica cruz de la iglesia barroca, el *vodú* africano y lo que se entiende como modernidad. Severo Sarduy hablando de Cuba ha enumerado los «estratos geológicos y arqueológicos» de lo cultural, más «superpuestos» que «integrados», esquema que es aplicable al conjunto de Iberoamérica. Sin embargo, el hecho de que la identidad resultante no ofrezca las características homogéneas de una «síntesis» definida y menos aún de una cultura «sincrética», no debe ser considerado como un factor negativo. La intensa «transculturación» que paralelamente se sigue operando y cuyas mejores expresiones se dan en la narrativa, anuncia que el proceso está aún sin terminar.

Un estudio sobre la identidad cultural a través de la narrativa tiene que ser, pues, necesariamente dinámico. Más que definir desde el principio una meta, lo importante es la búsqueda. No importa tanto haber «llegado», como sentirse caminando. Lo que importa realmente es saber por «dónde» se va, aunque no se sepa «adónde» se va.

A través de los sucesivos capítulos de este ensayo intentaremos definir el «sentido» de la búsqueda de esa identidad subterránea tal como aparece reflejada en las páginas de ficción. Porque bajo el aparente desorden, la heterogeneidad temática, espacial y temporal, este rastreo cobra un sentido en los signos exteriores en los que iremos reconociendo «empíricamente» indicios comunes. «La superficial anarquía termina por configurarse en orden, a un nivel de profundidad evidente para quienes se quieran tomar la molestia de investigarlo y detectarlo», han comprobado Javier y Juan Coy en un estudio sobre la literatura norteamericana, conclusión crítica que creemos válida para la iberoamericana.

Porque es evidente que a partir de la «disponibilidad creadora» de un conjunto de autores, cuya virulencia y originalidad no se ponen en duda a título individual, pueden llegar a reconocerse los signos que

forman el *substratum* común de una cultura. Si felizmente son poco coherentes entre sí (¿qué tienen en común Borges y García Márquez, Gallegos y Lezama Lima, Arreola y Guimarães Rosa?), el estallido en direcciones diversas, opuestas, cuando no contradictorias y la variedad de tendencias, temas y constantes en que esta narrativa se manifiesta, no hacen sino otorgarle un privilegio de polivalencia que la estricta coherencia no podría jamás adjudicarle legítimamente. Admitir este principio, es empezar a entender cómo un cierto desorden aparente es imprescindible para que la innovación y el imaginario individual y colectivo se expresen en una identidad enriquecida por la propia variedad de la realidad y de sus recreaciones artísticas.

La narrativa refleja la diversidad de la realidad iberoamericana, aunque sea importante recordar con Daniel Stern que «la realidad nunca es tan real como nos creemos». A través de la heterogeneidad temática, temporal y espacial, una variedad de estilos y preocupaciones —del realismo más crudo a la literatura fantástica, del costumbrismo raigal al cosmopolitismo proclamado como un desafío a la sociedad— se manifiestan en un continente donde es legítimo preguntarse: ¿cuán real debe ser la realidad? Más allá del juego de palabras, se esconde un principio que ha regido metodológicamente nuestro trabajo: es la «diversidad» y no su monolítica «unidad» la que brinda a una cultura las credenciales de indiscutida universalidad.

Henry James sostenía hace un siglo que «es un destino complejo ser americano». Sin dificultad podría repetirse ahora esta afirmación, aunque algunas variables de su complejidad no sean las mismas. Por lo pronto, se ha superado en los últimos años el sentimiento de «desposeimiento» literario que tenía el hispanoamericano y esa ambigua sensación de estar «expatriado» de la cultura europea, que eran características de su visión literaria. Las facilidades de comunicación y las crecientes relaciones interculturales han permitido un diálogo, un intercambio y una fecundación recíproca que pone, en principio, en un mismo pie de igualdad la producción narrativa de todos los horizontes. Los centros de creación de la literatura que se llama universal ya no pasan inevitablemente por las capitales europeas.

Una nueva noción de universalidad, no necesariamente ajustada a los parámetros tradicionales de la occidentalidad, parece irse delineando con la contribución cultural a un acervo común de componentes

de todas las regiones del mundo. El aporte iberoamericano, especialmente gracias a la internacionalización de su narrativa, resulta fundamental en esta perspectiva y se ha hecho imprescindible en los últimos años.

Sin embargo, en la medida en que esta «universalización» se ha aceptado —y aunque parezca contradictorio— han cobrado vigencia, en las definiciones propuestas sobre la identidad cultural de los pueblos, las reivindicaciones *à outrance* de todo tipo de especialidades. En esta recuperación de indicios singulares han sido enfatizadas exageradamente las «diferencias», al punto de transformarse en categorías absolutas de individualización de lo nacional. Al mismo tiempo, no se ha tenido suficientemente en cuenta que en el pasaje de lo nacional y local al nivel continental y de éste a la escala mundial, hay no sólo una diferencia de grado en términos cuantitativos, sino una reconversión cualitativa de conceptos.

Mantener el equilibrio entre los diferentes polos de tensión en que la identidad cultural se debate —localismo, nacionalismo, hispanoamericanismo y universalismo—, conocer e integrar las diferencias cualitativas no siempre resulta fácil. Ser conscientes del riesgo que supone caer en cualquiera de los extremos a que el dualismo de oposiciones ha conducido a través de la historia de Iberoamérica, nos ha permitido formular una visión abierta y dialéctica de la identidad cultural, tal como la proponemos en esta obra.

Si esa apertura está lo suficientemente vertebrada para sostener el *corpus* de una narrativa que ha atravesado los siglos con etiquetas estéticas diversas, pero estructurando, poco a poco, los signos de una americanidad indiscutible, es parte de otro riesgo que asumimos gustosos y que sólo el lector podrá finalmente enjuiciar. Preferimos la alternativa de habernos equivocado en nombre de una diversidad amenazada de dispersión a la de cerrarnos críticamente ante una expresión cualquiera de la ficción americana en aras de una ortodoxia que sólo estaría pagando tributo al «modelo» cultural de turno. La bibliografía crítica en que nos apoyamos refleja esta postura.

Hay que reconocer que la narrativa contemporánea facilita en buena parte la tarea, gracias a su heterodoxia tamática y estilística y a su inserción en lo universal a partir de lo específico regional, circulación que se da paralela e intensamente a nivel continental. Si nociones

como «unidad» e «integración» tienen en Iberoamérica un carácter más programático que real en lo económico, político y, en general, en el plano de las ideas, por el contrario se dan sin dificultad en lo literario.

Un fondo común de preocupaciones, temas, constantes y hasta un lenguaje, se ha ido desgajando de lo que eran literaturas nacionales aisladas, para constituir lo que no es pretencioso llamar *La* literatura hispanoamericana. A esta unidad en el área del idioma español, se ha integrado progresivamente la creación en portugués del Brasil, articulación de una expresión lingüística específica en el contexto hispanoamericano que pasa evidentemente por el hecho de compartir muchos de los signos que individualizan lo americano frente al resto del mundo. Con el reconocimiento y el afianzamiento de expresiones culturales en otros idiomas —especialmente el francés y el inglés— en el seno de lo que se llama la región de América Latina y el Caribe, el pluralismo cultural iberoamericano promete enriquecerse con inesperadas variantes de las que apenas se adivinan sus posibilidades y a la que haremos referencia en la primera parte de esta obra.

III

Es importante advertir desde el principio que nuestro propósito no ha sido el de escribir un estudio histórico y periodizado de la identidad cultural a través de la ficción. Hemos preferido identificar en el conjunto de esta narrativa —más allá del proceso en que lo imaginario americano se ha ido estructurando y al que inevitablemente nos referimos— las constantes temáticas, las preocupaciones, los símbolos y los mitos en que se reconocen los signos específicos de lo americano.

En este reconocimiento aventuramos hipótesis de trabajo de lo que podrá ser el estudio de la *literatura comparada* a escala regional. Para ello hemos prescindido de fronteras nacionales y aislacionismos diversos, en aras de temas y preocupaciones cuyas notas comunes no son necesariamente las más repetidas por el «discurso reductor» de lo americano. En este comparatismo también hemos recuperado constantes que atraviesan la historia, más allá de la formulación estética con que se han presentado etiquetadas con nombres de escuelas y tendencias europeas. Esta empresa, donde espacio y tiempo se han entrecruzado,

nos ha deparado más de una sorpresa que proponemos como base para discusión y estudios futuros.

Pero al mismo tiempo, este proceso de identificación no ha supuesto que hayamos agotado exhaustivamente en cada capítulo los temas abordados, sino que —valga el símil geométrico— hemos preferido un método «circular» de trabajo. Las ideas que se aventuran se desarrollan en forma circular, formando una espiral donde vuelven una y otra vez los mismos temas, para ser estudiados desde un ángulo diferente. Si algunas ideas pueden parecer recurrentes es para darles, en cada una de las vueltas de la espiral en que reaparecen, un renovado punto de vista que pretende ser una variante o una profundización del anterior.

Constantes temáticas, símbolos y mitos se convierten de este modo en una especie de sistema planetario en que una serie de obras y autores giran sin perjuicio de reaparecer en otros sistemas. Su representatividad y función no implican, en ningún momento, una jerarquización de valor estético y mucho menos una clasificación definitiva. Del mismo modo, no analizar en detalle algunas obras no supone una desvalorización de su aporte, ya que su «representatividad» en el sistema puede aparecer resaltada por el estudio de otras del mismo autor o de autores con similares preocupaciones. Una cierta abstracción se ha hecho por lo tanto necesaria, pero entendida al modo de la pintura japonesa, es decir, constituyendo una selección de detalles importantes, sin llegar nunca a ser deshumanizada.

Está lejos de nuestro propósito el efectuar un catálogo de obras y una clasificación por períodos, escuelas y tendencias, países o regiones. Para este tipo de estudios hay felizmente, una abundante bibliografía, de la que recordamos algunos títulos en el Apéndice.

IV

Como sucede en la medicina donde los especialistas han venido sustituyendo a los generalistas, los estudios sobre la narrativa iberoamericana han ido derivando hacia una creciente especialización y a una «lectura fragmentaria de la cultura». Creemos que se hacen necesarias en este momento las «lecturas orgánicas que asuman la complejidad,

la riqueza y la variedad del proceso histórico cultural» iberoamericano —como ha propuesto recientemente Hugo Achúgar— en cuya visión de conjunto orgánico se pretende inscribir esta obra.

Esta preocupación de «generalista» no es nueva en nosotros.

Desde el ensayo *La espiral abierta de la novela hispanoamericana* (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973) —incluido posteriormente por Juan Loveluck en su volumen *Novelistas Hispanoamericanos de hoy* (Taurus, Madrid, 1976)— propusimos una visión global de la narrativa.

Las intuiciones de aquel ensayo «fundacional» de 1973 pudieron estructurarse en el proyecto más ambicioso de *Los buscadores de la utopía* (Monte Ávila, Caracas, 1977), donde tratamos conjuntamente: *a*) la identidad cultural, como expresión del «ser» americano, y *b*) la utopía, como formulación explícita del «deber ser» americano.

Aunque somos conscientes de que la «imagen» precede y anuncia siempre a la «posibilidad» —para utilizar la metáfora de José Lezama Lima— nos proponemos ahora diferenciar esas dos direcciones, separando la «creación» narrativa como factor de «integración», de toda otra expresión que suponga una visión «alternativa» y por lo tanto «subversiva» de la realidad. Pero este distingo entre utopía y realidad no nos impedirá tener en cuenta el aspecto vivo y provocativo de las tensiones en que lo imaginario se expresa, debatiéndose entre el «ser» americano real y el «deber ser» al que aspira, esa apasionante «contradicción» que anuncia el «proyecto» futuro de la identidad nutriéndose gracias a la fuerza de su pasado.

De aquel tronco común de *Los buscadores de la utopía* se han desprendido —en efecto— dos direcciones de investigación paralelas. Una, la que ofrecemos en esta obra, y otra, que tenemos en proceso de elaboración y cuyo resumen ya ha sido publicado por *Latinoamérica* (*Anuario de Estudios Latinoamericanos,* núm. 16, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983) y el primer capítulo por *Anales de Literatura Hispanoamericana,* núm. 13 (Universidad Complutense, Madrid, 1984), con el significativo título de *Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica.*

Pero si hoy podemos ofrecer las páginas que siguen es porque, en buena parte, han sido estimuladas gracias a sus reflejos exteriores. La organización en junio de 1983 del XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, reunido en la sede de la Unes-

co, para duscutir el tema de la *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura,* nos permitió confrontar con más de doscientos participantes muchos de los puntos tratados en este libro. Pero, sobre todo, la obtención del «Premio PLURAL» de ensayo en México, en diciembre de 1983, sobre el tema de «la universalidad de la narrativa hispanoamericana» nos brindó la confianza que necesitábamos para seguir adelante en nuestras reflexiones.

V

Estos antecedentes nos llevan a explicar en qué consiste la obra *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa,* que hemos dividido en cuatro partes.

En la primera estudiamos las relaciones entre ficción e identidad a partir de un somero análisis de los presupuestos de la identidad cultural iberoamericana y los complejos aspectos de su definición en el marco de la noción más vasta de «lo cultural». Problemas como el de la «imagen» y «contra-imagen» de lo americano en su relación con lo europeo ocupan una buena parte de nuestras reflexiones, porque no podemos olvidar que Iberoamérica ha sido y es una región tradicionalmente sometida a influencias de todo tipo. Los ejemplos de «aculturación» positiva, de los cuales la narrativa contemporánea puede ser considerada como su paradigma, son fundamentales en esta perspectiva que abordamos con una visión que se pretende siempre abierta y dialéctica. En el proceso merced al cual se va de la imagen novelesca hacia la posibilidad de una identidad, resultan también esenciales las nociones de «marcas diferenciadoras», que ya aparecen en la literatura colonial, de pluralismo, herencia cultural, y el estudio detallado de la «unidad» y sus mitos.

La consagración del derecho a la imaginación heterogénea, con la que concluimos la primera parte, necesita de la fundamentación que desarrollamos en la segunda: la «Significación novelesca del espacio americano, en la que analizamos cómo se ha ido pasando de la sorpresa ante lo «Nuevo» del Mundo abordado, a la «fundación» de un sistema literario de lugares, verdadero mapa de la geografía cultural

que «integra» los elementos más diversos en una visión única y coherente de lo americano. Si en los primeros signos de lo imaginario —tal como se explicitan en las Crónicas del descubrimiento— la función es esencialmente de información a los «demás», en la literatura de la colonia se pasa a la vivencia existencial «para sí».

En este sentido, la objetivación de la utopía en territorio americano resulta parte constitutiva de la búsqueda de la identidad, a la que caracterizamos a través del estudio de un doble «movimiento»:

a) El «centrípeto», es decir, hacia lo primordial y «raigal», en general identificado con el «interior» del continente (selva, pampa, sabana, montañas y valles aislados), y

b) El «centrífugo», hacia el universalismo que reflejan las ciudades-puerto, por donde llegan las influencias de las metrópolis generadoras de los sucesivos «modelos» en que se expresa lo americano.

La tercera parte —que titulamos explícitamente «Los viajes iniciáticos»— está dedicada al análisis de la narrativa de este doble movimiento, que no por manifestarse en direcciones contrarias deja de ser complementario. Así, en viajes que propician cambios esenciales en sus protagonistas y, por ende, en la percepción de lo americano como el de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, se encuentran signos similares a los del *ascenso* iniciático de Horacio Oliveira desde Buenos Aires a París, en *Rayuela* de Julio Cortázar. Ambos, en direcciones opuestas de pretendido arraigo o evasión, asumen una forma de «encuentro» consigo mismo. Una «ida» y una «vuelta», anverso y reverso de todo viaje, que se da en forma explícita en una narrativa que estudiamos como un sistema autónomo de significaciones.

En esta dialéctica de los dualismos y de los opuestos, en esta permanente ruptura y continuidad de lo americano, hay aparentes excepciones que estudiamos en la Cuarta Parte. Latifundios y caserones familiares, donde se mantiene vigente un orden anacrónico, dan la impresión de la estabilidad y seguridad que necesita toda identidad para auto-afirmarse. Una narrativa de larga tradición hispanoamericana lo refleja acertadamente.

Los pueblos arquetípicos de la ficción (Macondo, Rumí, Santa María, Comala, etc....), dan también la ilusión de un orden arcádico preservado gracias a su aislamiento. A su «fundación» y «destrucción» consagramos un capítulo, donde se pone de relieve su significación

literaria en tanto que microcosmos cerrados y autónomos intentan preservar una identidad cultural incontaminada y primordial.

En la perspectiva de inserción de lo americano en lo universal que guía nuestro trabajo, no podíamos terminar esta obra sin consagrar un capítulo a las características y modalidades del pasaje de la comarca al mundo y a los signos que —más allá de la renovación formal y temática de la narrativa— se perciben de un nuevo humanismo cuyas notas esenciales ya no son el privilegio de un país ni de una región, sino de la condición del hombre contemporáneo en una perspectiva planetaria.

Para orientar al lector y ayudar al estudio hemos elaborado un «Apéndice» integrado por una «Bibliografía» (Crítica —general e iberoamericana— y de ficción) y una serie de «Índices» (por países, cronológicos, de títulos y autores). No tratándose ni de una Historia de la narrativa, ni de un catálogo exhaustivo de la ficción iberoamericana, el Apéndice refleja sólo a los autores citados y estudiados. Si las ausencias no implican un juicio de valor, creemos que las presencias son suficientes y, sobre todo, representativas de los temas tratados.

Otras puntualizaciones complementarias se hacen necesarias.

Si este es un ensayo sobre la busca de la identidad a través de la narrativa, el estudio centrado en cuentos y novelas no impide que hagamos referencias a otras expresiones culturales, a las que muchas veces están directamente vinculadas. No eludiremos la fuerza significativa de un poema o la representatividad de un ensayo en la medida en que la interdependencia de los géneros puede explicar mejor la función de una página de ficción en un momento determinado. Esta aclaración resulta válida para las etapas del descubrimiento, la conquista y la colonia en las cuales lo americano se «descubre» a sí mismo, muchas veces a través de lo «imaginario» histórico, tal como se refleja en Crónicas, Cartas y Relaciones o en los poemas narrativos con imágenes descriptivas de la nueva realidad incorporada.

Esta misma flexibilidad la reivindicamos en el momento de considerar las obras que fundan no sólo una visión de lo americano, sino el *sentido* de la búsqueda de la identidad. En efecto, aunque el estudio de la narrativa está centrado en los autores originarios de los países de la región, no pueden dejar de mencionarse los nombres de muchos escritores que, sin tener una nacionalidad de *jure* de un país del conti-

nente, han contribuido a la integración de su identidad cultural. Si esta puntualización resulta obvia en el período de la literatura colonial, donde españoles, «criollos» de la primera generación y otros europeos «fundan» una visión de lo americano, los aportes de la visión «extranjera» siguen siendo importantes hasta nuestro siglo.

Los nombres de D. H. Lawrence en México y W. H. Hudson en la Argentina y Venezuela resultan —entre otros— fundamentales. ¿Podría la identidad cultural argentina prescindir de la visión integradora del paisaje que ha dado *La tierra purpúrea* por un problema exclusivo de *pasaporte* o de lengua de expresión original? Evidentemente no. Como tampoco puede pensarse en la nacionalidad de H. Melville al leer *Las encantadas,* el conjunto de relatos que mejor ha significado literariamente las islas Galápagos.

Del mismo modo, las dictaduras americanas de *Tirano banderas* de Ramón del Valle-Inclán y *Nostromo* de Joseph Conrad resultan un antecedente ineludible de las «Repúblicas bananeras» que desde *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias a *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos han recreado muchas novelas. Otro tanto sucede con *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender, que forma parte de la copiosa bibliografía hispanoamericana sobre el famoso personaje histórico. Una perspectiva abierta de la identidad cultural —tal como la proponemos— no puede prescindir de textos como *Ecuador* de Henri Michaux o de la visión metafísica y poética de la pampa de Jules Supervielle en su novela autobiográfica *L'homme de la pampa.*

Este aspecto —la nacionalidad de los autores de obras que pueden ser consideradas como «representativas» de lo iberoamericano— nos conducirá inevitablemente a otro, para el cual hemos optado igualmente por una perspectiva abierta: el de las «influencias». Si éstas son ineludibles, no siempre son aceptadas y menos aún reconocidas en función de la «transculturación» que cumplen en la literatura. En el proceso no terminado y permanente de la «objetivación» y «desobjetivación» de la identidad cultural, que tendremos oportunidad de estudiar en detalle, las influencias —cuando no el «mimetismo» cultural— son fundamentales, y no dudaremos en citarlas, tal es la creciente interdependencia cultural en que el mundo contemporáneo se expresa. Perder la «angustia de las influencias» —tan bien diagnosticada por Harold

Bloom para la poesía— es prioritario en Hispanoamérica, y así parecen haberlo entendido los narradores que desde principios de este siglo «acaparan» sin complejos las técnicas, estilos y temáticas que les convienen.

VI

Si esta obra no es más que el desarrollo circular en espiral de una serie de preocupaciones constantes de nuestro quehacer intelectual, no nos queda más que agradecer en último término al vasto «círculo» humano que, desde horizontes y posiciones diversas, ha hecho posible esta nueva etapa de reflexión sobre el imaginario americano. Algunos de los nombres que hasta 1975 habían permitido la concreción del proyecto de *Los buscadores de la utopía* —a cuya amistad y lealtad me remito en lo que fue la introducción de esa edición— siguen estando presentes en esta nueva etapa «desenrollada» en París. Pero otros nombres se han añadido inevitablemente. Empezando por quienes me han ayudado a integrarme intelectualmente en un medio no siempre fácil, otorgándome la confianza que espero no haber desmerecido. El profesor Paul Verdevoye, uno de los pioneros en las investigaciones sobre el tema de la identidad cultural en Iberoamérica, especialmente en la Argentina, es el primero. Pero otros, como los integrantes del «Centre d'études des littératures et des civilisations du Río de la Plata» y del «Centre des recherches interuniversitaires des champs culturels d'Amérique Latine», con quienes comparto trabajos de investigación y divulgación sobre estos temas, también deben ser recordados. Entre ellos, los Profesores Claude Fell, Claude Cymerman y François Delprat.

Si vivir en París me ha procurado estos últimos años la oportunidad de conocer mejor la literatura iberoamericana en la perspectiva que da una distancia no siempre voluntariamente elegida, es el privilegio de la amistad de algunos de sus mejores autores el que más agradezco en el momento en que resumo el sutil sostén vital en que un trabajo de esta dimensión ha necesitado apoyarse. Gracias a Saúl Yurkievich, Rubén Bareiro Saguier, Gregorio Manzur, Jorge Enrique Adoum, Jorge Musto y a tantos otros que se han ido integrando ama-

blemente a nuestra vida, la desmesura del propósito se nos ha hecho más llevadera.

A ellos —a todos ellòs— un agradecimiento que no puede olvidar los consejos, lecturas y aportes de quienes, desde el otro lado del océano Atlántico y en latitudes muy diversas, han contribuido anónima, pero no menos constructivamente, a levantar esta «vasta morada de la «palabra» escrita» de la afirmación iberoamericana que ambiciosamente entregamos ahora al público.

Pero este libro no hubiera sido nunca posible sin la tenaz eficacia con que Mónica, mi compañera, ha sabido transformar un esfuerzo en la felicidad cotidiana de trabajar juntos, leyendo, comentando y corrigiendo cada una de las páginas que siguen. El diálogo permanente en que hemos vivido estos años ha sido un privilegio, y justifica por sí sólo haber aceptado el desafío y la aventura resultante. A la hora de este breve balance, me queda el consuelo de que, si al cabo de estas páginas la identidad cultural de iberoamérica en su narrativa se sigue buscando con el mismo empeño que al pricipio, por lo menos mis raíces han encontrado su *axis mundi,* y mi identidad, su fundamento.

París, junio, 1985.

PRIMERA PARTE

IDENTIDAD Y FICCIÓN

CAPÍTULO I

PRESUPUESTOS DE LA IDENTIDAD CULTURAL IBEROAMERICANA

Se puede decir sin exagerar que gran parte de la identidad cultural de Iberoamérica se ha definido gracias a su narrativa. Aunque lo parezca, esta afirmación no es contradictoria. Nada mejor que la ficción para explicar la realidad. Lo real y lo imaginario han formado una indisoluble pareja en la historia del continente, y aunque «la imagen» ha precedido siempre a «la posibilidad», al decir de José Lezama Lima [1], es evidente que ambas conforman la especificidad de su identidad cultural.

La ficción literaria ha podido ir «más allá» que cualquier tratado de antropología o estudio sociológico en la percepción de la realidad. Los datos estadísticos y las informaciones objetivas resultan muchas veces secundarios frente al poder evocador de las imágenes y las suge-

---

[1] «La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico», escribió José Lezama Lima en el artículo, «El 26 de Julio: imagen y posibilidad», recogido en el libro póstumo *Imagen y posibilidad* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pág. 19). Sobre esta noción de la tensión que separa el «deber ser» americano de su «ser» o mejor aún, de su «poder ser», tendremos oportunidad de volver a lo largo de esta obra.

rencias de una metáfora. Gracias al esfuerzo de comprensión imaginativa que ha propiciado la narrativa, se ha podido sintetizar la esencia de una cultura y ha sido posible la visión integral de la identidad americana. Una identidad que, por otra parte, siempre resulta algo «más» que el simple inventario de un patrimonio cultural.

«La literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad» —ha recordado recientemente Octavio Paz— al subrayar la intrincada complejidad de las relaciones entre realidad y literatura en Hispanoamérica:

> La relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela [2].

De aquí la indisoluble unión con que aparecen muchas veces identificados pueblos y obras literarias. Basta pensar en las novelas que se consideran «clásicos hispanoamericanos», muchas veces convertidas en epopeyas nacionales antes que en obras representativas de una sociedad y limitadas, por tanto, a ser la marca con que se identifica una cultura nacional. Son «los libros que hacen los pueblos», como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada [3], para referirse a la «paternidad inversa»: el libro que hace al pueblo que lo escribió y cuyo ejemplo paradigmático sería la Biblia, pero al que pueden añadirse libros de autor como *La ilíada* de Homero, *Don Quijote* de Cervantes o el *Ulises* de Joyce.

Si trasladamos la imagen de Martínez Estrada a Hispanoamérica, es evidente que la «conceptualización» de la identidad cultural nacional de algunos países pasa inevitablemente por la de sus libros más representativos, como el Perú con la obra de Ciro Alegría o José María Arguedas, Guatemala con Miguel Ángel Asturias o Venezuela con Rómulo Gallegos, del mismo modo que una «representación» del gaucho pasa por el *Martín Fierro* de José Hernández y una visión de «lo

---

[2] Octavio Paz, *Tiempo nublado,* Seix-Barral, Barcelona, 1983, pág. 161.

[3] Ezequiel Martínez Estrada, *Los hombres y los libros,* ensayo incluido en *En torno a Kafka y otros ensayos,* Seix-Barral, Barcelona, 1967, pág. 160.

cubano» por *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Inversamente, algunas «deformaciones» nacionalistas se originan en la visión que se pretende de la identidad a través de libros menores aunque no siempre se trate de obras válidas más allá se su contexto local. Dada la importancia de estas ideas en el contexto del tema de nuestro trabajo, tendremos oportunidad de volver a ellas en capítulos sucesivos.

Pero si la ficción narrativa ha permitido «condensar» eficazmente la identidad de Iberoamérica, tanto en su pretendidad «unidad» regional, como en cada una de las naciones y sociedades que la componen, es evidente que nunca se ha vivido en el transcurso de estos últimos años una expresión universalista tan intensa. Es más, gracias a la narrativa hispanoamericana contemporánea, se puede hablar de una verdadera participación de lo americano en lo universal, en un mismo plano de igualdad con expresiones novelescas provenientes de otras regiones. La interdependencia de hecho es multidimensional en la medida en que el campo de la comunicación se ha mundializado.

Sin embargo, esta noción de «integración» a nivel mundial se ha desarrollado paralelamente a una verdadera explosión de particularismos, afirmación de originalidad de comunidades, grupos y minorías que destacan con insistencia la necesidad de su identidad cultural, como si «el movimiento centrífugo» que caracteriza al universalismo necesitara compensarse con un «movimiento centrífugo» nacionalista.

Detrás de esta segunda aparente contradicción —el énfasis que se pone en proteger la identidad cultural frente a las crecientes relaciones interculturales entre áreas diversas, producto del universalismo que caracteriza al mundo contemporáneo— subyace buena parte de la problemática que acompaña la historia de Iberoamérica y, por lo tanto, la de su narrativa. La novela —bautizada con solemnidad «género de la emancipación» [4]— participa inevitablemente de los diferentes puntos de vista con que puede ser abordado un tema de tan vastas resonancias como el de la identidad cultural. Por esta razón, algunas precisiones conceptuales son necesarias. En primer lugar, definir lo que puede entenderse por identidad cultural en Iberoamérica.

---

[4] José Ángel Valente en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 55 (julio, 1954) y núm. 63 (marzo, 1955), citado por Andrés Amorós en *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (Anaya, Madrid, 1971, pág. 15).

1. CULTURA E IDENTIDAD

LA EXPRESIÓN GLOBAL DE LA CULTURA

Se considera que la cultura es el modo de vida de un determinado pueblo, tal como se manifiesta en sus artes, su sistema social y sus costumbres. Sin necesidad de entrar en la polémica que confronta a antropólogos, filósofos, etnólogos y sociólogos —lo que nos alejaría del tema de nuestro trabajo—, se pueden recordar algunas de las definiciones de cultura, generalmente aceptadas por la crítica literaria. Por lo pronto, la de Edward B. Taylor, considerada hoy como la definición clásica de cultura:

> Cultura es el conjunto completo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbres y todas las demás capacidades y hábitos que el hombre adquiere como miembro de la sociedad [5].

Desde su formulación en 1871, el concepto no ha hecho más que extenderse, llegándose a definiciones tan amplias como:

> Se entiende por cultura el conjunto de actividades aprendidas y transmitidas de generación en generación por un grupo social humano [6].

En esta noción de «actividades» se incluyen todos los niveles posibles de la expresión humana. Se postula así una dimensión globalizante del fenómeno cultural, es decir:

> Una noción exhaustiva que incluye todos los rasgos de existencia distintivos, materiales, intelectuales y espirituales que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ésta incluye así los modos de vida y de producción, los sistemas de valor, las creencias, opiniones, etc.... [7].

---

[5] *Primitive Culture: Researches into the development of Mithology, Philosophy, Religion, Art and Customs* (Smith I., Gloucester, Mass., 1958, pág. 1).

[6] Nota introductoria de Birgitta Leander al número sobre «políticas culturales» de la revista *Culturas* (Unesco, vol. VIII, núm. 3, 1982), pág. 8.

[7] Esta noción antropológica amplia, resumida en la «Conferencia sobre políticas culturales de la Unesco» *(Documento CC-80/Cs-2,* París, 15-16 diciembre, 1980), fue precisada con el complemento de que «querer formular una definición de la cultura válida

La cultura así concebida abarca todo cuanto una persona obtiene como miembro de una sociedad, todos los hábitos y aptitudes que adquiere gracias a la tradición o a la experiencia, así como los objetos materiales fabricados por la comunidad. La cultura se manifiesta:

> En obras de arte o de erudición, pero también en lo que comemos y en la manera de vestirnos, en el carácter de nuestras relaciones con la familia y con otros miembros de la sociedad, en nuestra escala de valores, en la educación que recibimos, en nuestras nociones del bien y del mal, en el modo de construir nuestras casas, en las expectativas y esperanzas que tenemos para el porvenir, en nuestras actitudes para con los extranjeros... [8].

Es ésta una concepción socio-antropológica en abierta oposición a cualquier enfoque de carácter «elitista» o demasiado particularista, pero que por su amplitud conlleva la imprecisión que caracteriza a todos los términos que han hecho «fortuna semántica».

Por tanto, la palabra cultura necesita un complemento que la ayude a definirse en un contexto más preciso. Así se habla de culturas originales o «miméticas», de culturas abiertas o cerradas, fecundas o estériles, de la cultura «material» o de la «intelectual», y se multiplican las subclasificaciones según el origen y el grado de desarrollo de las culturas entre urbano-letradas, etno-tribales o prehistóricas.

Finalmente, hay quienes escriben cultura con mayúscula y otros con minúscula, recordando que la palabra tiene la misma raíz en todos los idiomas que derivan del sánscrito, de las lenguas eslavas a las germánicas, pasando por las que tienen su origen en el latín o el griego.

Esta «cultura», que en su primera acepción no era otra que la de los productos de la tierra de los pueblos sedentarizados, se ha ido transformando en «una manera global de vivir» o en el modo que tenemos de «habérnoslas con la realidad», utilizando la definición de Xavier Zubiri [9]. El concepto de identidad cultural que resulta de aceptar esta

---

para todas las épocas, para todos los tipos de sociedad y de grupos sociales es correr el riesgo de fundarla en la trasposición de ciertos modelos culturales dominantes a culturas radicalmente diferentes» (Idem. Ref. 1).

[8] «Cultura y culturas en un mundo cambiante» por Otto Klineberg en revista *El Correo de la Unesco* (julio, 1982), pág. 9.

[9] Citado por José Luis Sampedro en «El desarrollo, dimensión patológica de la cultura industrial», en la revista *Desarrollo,* núm. 1 (Publicación del SID, Roma, 1982, pág. 11).

noción globalizante de cultura está, por lo tanto, íntimamente ligado a la vida de los pueblos y es tan cambiante y fluido como su propia historia.

Iberoamérica nos ofrece un buen ejemplo.

LA IDENTIDAD COMO REPRESENTACIÓN

La importancia que se adjudica al concepto de identidad cultural es relativamente reciente y se ha impuesto a partir de una noción dinámica del desarrollo no centrada exclusivamente en la economía. De ahí que en 1978 pudiera proclamarse en Bogotá que la identidad cultural, «base de los pueblos», brota de su pasado y se proyecta en su porvenir, de tal modo que «no es nunca estática sino a la vez histórica y prospectiva, por estar siempre en marcha hacia su mejora y su renovación» [10]. Este carácter fenomenológico de la búsqueda y el ajuste permanente del concepto obliga, por un lado, a considerarlo en relación a su referente histórico y, por el otro, a destacar su condición de «representación» colectiva a partir del concepto genérico de la identidad individual. En efecto, como sostiene Amílcar Cabral:

> La identidad de un individuo o de un grupo humano es una cualidad sociobiológica, independiente de la voluntad de ese individuo o de ese grupo, pero que sólo tiene sentido cuando se expresa en relación con otros individuos u otros grupos humanos. La índole dialéctica de la identidad radica en el hecho de que se «identifica y distingue», porque un individuo (o un grupo humano) sólo es idéntico a ciertos individuos (o grupos) si se diferencia de otros individuos (o grupos humanos). La definición de una identidad individual o colectiva es, pues, al mismo tiempo, la afirmación y la negación de cierto número de características que definen a individuos o colectividades, en función de ciertas coordenadas «históricas» (biológicas y sociológicas), en un momento dado de su evolución [11].

---

[10] *Declaración de Bogotá,* Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, Bogotá, 10-20 enero 1978, *Informe final,* Unesco, París.

[11] Amílcar Cabral, *Unité et lutte,* F. Masperó, 1975, pág. 345.

Por ello, la identidad de un ser es siempre una cualidad relativa, no exacta, o incluso circunstancial. Sin embargo, los pueblos, como los individuos, necesitan una «cristalización» del concepto para poder representarse frente a sí mismos y ante los demás.

El conjunto de obras, modos y estilos de vivir que permiten reconocer y aprehender una cultura a través de la historia, configuran así la identidad cultural. Estas obras, costumbres y creaciones de todo tipo forman un «patrimonio» con el cual se identifican los sistemas de valores espirituales, estéticos, y los mitos y creencias de una comunidad determinada y configuran la «representación» que una sociedad se hace de su patrimonio cultural. El término identidad sugiere lo que se ha dado en llamar un «sí mismo», una forma de «autoconcepto» o «autosistema», por lo que la afirmación de la identidad cultural resulta inseparable del «valor» atribuido a ese patrimonio, al que se concibe como:

> Todo lo que se ha podido producir en el campo de una cultura: testimonios arquitectónicos, pero también signos y símbolos transmitidos a través de las tradiciones orales, las literaturas y las lenguas, las artesanías y el folklore, la música y la danza, las creencias y los mitos, los ritos y los juegos [12].

No puede dejar de precisarse que en la «representación» y en la «valoración» que una sociedad hace de sí misma se confunden, a veces, nociones conexas como la de su unidad política en forma de nación o estado independiente o el hecho de que una misma sociedad puede contener culturas autónomas diversas. Porque, finalmente, los conceptos de «cultura», «sociedad», «nación», «estado», son «cortes clasificatorios en las relaciones humanas, y por lo tanto representan criterios diferentes para establecer identidades». Las relaciones posibles, las compatibilidades y las exclusiones que se pueden imaginar a partir de estas nociones son múltiples. No es lo mismo preguntarse por la identidad cultural del pueblo guaraní, que hablar de la identidad

---

[12] *Identidad, tradición, autenticidad (Tres problemas de América Latina)* por Mario Sambarino, Colección Enrique Bernardo Núñez, Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», 1980, Capítulo sobre «los cortes identificacionales múltiples y el fenómeno del renacimiento» (págs. 38 a 49), donde se sugiere que dadas las dificultades para precisar los términos de sociedad y cultura, conviene hablar de «sistema sociocultural».

cultural paraguaya o de la Cuenca del Plata, en cuya área geográfica tradicionalmente se incluye al Paraguay. El pasaje de una a otra zona es algo más que un problema de dimensión cuantitativa y se convierte en un complejo sistema de evaluaciones cualitativas múltiples.

Entonces, es posible preguntarse, ¿cuántos sistemas de referencias se están cruzando cuando decimos, sin otra precisión, «identidad cultural iberoamericana»? Es indudable que, en este caso, el «contexto» de la enunciación es tan importante como su contenido. De ahí la importancia de precisar algunos de los componentes que pueden aparecer —incluso de forma indirecta y generalmente a través de contradicciones— en la noción de identidad cultural aplicada a la narrativa iberoamericana.

Como ha sugerido Miguel León Portilla, la identidad cultural sería:

> Una conciencia compartida por los miembros de una sociedad que se consideran en posesión de características o elementos que los hacen percibirse como distintos de otros grupos, dueños a su vez de fisionomías propias [13].

En la valoración del «sí mismo colectivo americano», objetivado en lo que se considera su «patrimonio cultural», se refleja la totalidad de la experiencia histórica del continente, los modos particulares de vida de la sociedad iberoamericana, sus maneras de ser y de obrar, sus tradiciones, los sistemas de valores éticos y estéticos en que se expresa. Esta valoración aspira a ser una «conciencia totalizadora» que permite aproximaciones globales al «ser» colectivo con que se identifica culturalmente esta región ante el resto del mundo.

Sin embargo, la aproximación a lo que es la «identidad cultural» debe ser completada con otras nociones. En primer lugar, la «representación» que una sociedad se hace de sí misma no basta para configurar su identidad. Es necesario —y muchas veces en forma abiertamente contradictoria— integrar esta representación con la idea que los «demás»,

---

[13] Miguel León Portilla, «Antropología y culturas en peligro», *América Indígena*, vol. XXXV, núm. 1, enero/marzo, 1975 (México), págs. 15-27. Portilla se remite a la definición de identidad cultural de Richard H. Robbins, «Identity, culture and behavior», *Handbook of social and cultural anthropology*, Chicago, 1973.

es decir, los integrantes de «otros grupos culturales», se hacen de «esa» identidad. Sólo de la imagen y de la contra-imagen y de la confrontación de sus reflejos a escala global puede surgir una idea aproximada de «cuál» es «realmente» la identidad cultural de una sociedad.

Pero, sobre todo, la identidad cultural debe aparecer como una noción dinámica y abierta a su permanente reconsideración. Cualquier variable introducida en el sistema debe permitir un examen del conjunto en función del nuevo elemento. Desde este punto de vista, hasta las culturas «muertas» o desaparecidas dejan de ser culturas «definitivamente dadas», en tanto pueden ser reinterpretadas en cualquier momento a la luz de una nueva percepción crítica. Esta misma posibilidad de poner en «tela de juicio» expresiones culturales que nunca aparecen «cerradas» históricamente nos permitirá adelantar otros aspectos dinámicos del concepto de identidad en la narrativa.

LA ESTRUCTURA ORGÁNICA DE LA IDENTIDAD

Es evidente que las partes integrantes de esta «representación de sí mismo» que constituye todo patrimonio estructurado en forma de identidad, forma un todo que no puede fraccionarse sin dañar la unidad esencial del conjunto. La identidad cultural de una sociedad está formada por «algo más» que la suma de expresiones artísticas, creencias religiosas y costumbres que la componen, del mismo modo que un cuerpo humano es algo más que la suma de las partes que pueden describirse anatómica o fisiológicamente en forma aislada. La estructura de la identidad cultural es, por lo tanto, básicamente orgánica, es decir, «viva».

Es la «creatividad» la que permite esta unidad orgánica, noción que se ha incorporado como una de las características esenciales de la dinámica cultural. Una creatividad entendida, a su vez, en sentido amplio. No se trata sólo de la creación artística —en la cual se integra la creación literaria— sino de una creatividad que impregna todas las actividades de la vida, los gestos cotidianos que mejoran y cambian la realidad, aquellos que están en contradicción o en oposición abierta a la cultura dominante o establecida o aquellos que reflejan mecanismos inconscientes o espontáneos como los que pueden ser catalogados

de ritos y costumbres (desde la vestimenta a la alimentación, pasando por el culto de los muertos, bautizo de los hijos, matrimonios, etc....).

En este sentido, la identidad cultural aparece como un conjunto interdependiente de formas de comportamiento humano, de regulaciones existentes en un medio social, encauzamiento fugaz (una canción, una danza) u objetivado en forma persistente (un libro, una partitura musical), pero siempre constituyendo «un sistema totalizador o global, un todo social, en principio coherente», generado y modificado dentro de un medio histórico. En este sentido, se puede hablar de «la tentación totalizadora» de muchos estudiosos de los fenómenos culturales, mito de la unidad sobre cuyos riesgos insistiremos más adelante.

Definir las variantes que determinan y alteran una cultura ha constituido la preocupación de los que se han aproximado al tema. Así, se habla de «componentes externos» al grupo social, tales como: 1) la adaptación al ecosistema, al clima, paisaje y formas de vida vegetal y animal; 2) los recursos económicos y, 3) los contactos e intercambios con pueblos vecinos. Paralelamente, se enumeran las «causas internas» al grupo, como: 1) nivel tecnológico; 2) estructura socio-política; 3) medios de comunicación; 4) creencias, ideologías y religión; 5) Actitudes y habilidad artística, creativa e imaginativa [14]. Las innumerables variables de estos componentes «vivos» de la cultura pueden llevar a sostener —como hace, sin exagerar, Edward Hall— que, «si se toca una cultura en un punto cualquiera, todo el resto de ella se verá afectado» [15].

OBJETIVACIÓN Y DESOBJETIVACIÓN DE LOS VALORES CULTURALES

El carácter orgánico de la identidad cultural se traduce en un doble proceso dialéctico, agudizado por la condición dinámica y cambiante de la época contemporánea. En efecto:

a) Por un lado, la cultura es el proceso con que se «objetiva» la riqueza espiritual y la capacidad creadora del individuo en valores y bienes culturales.

---

[14] *Gli elementi fondamentali della cultura*, por Emmanuel Anati (Jaca Book, Milano, 1983), pág. 17.

[15] Mencionado por Otto Klineberg en artículo citado.

b) Pero, al mismo tiempo, la cultura es un proceso de «desobjetivación» de los valores acumulados durante siglos para su transformación en una nueva riqueza espiritual. La unidad dialéctica y la interpretación de estos dos procesos son las que Lev Kogan llama «actividades» culturales [16].

Por lo tanto, si la cultura no puede reducirse al simple conjunto de valores acumulados y debidamente inventariados durante siglos y necesita una dinámica permanente de objetivación y desobjetivación, su debida asimilación por parte de los individuos viene a ser condición *sine qua non* para toda creación de nuevos valores. En las actividades culturales resultan fundamentales las instituciones y los mecanismos que aseguran la producción y la distribución de los valores y permiten esa asimilación por los individuos.

Cuanto más desarrollado, abierto y pluralista es un país, más numerosás son las instituciones oficiales y oficiosas, gubernamentales y privadas, que funcionan en relación con las actividades culturales. La dialéctica que resulta del proceso de objetivación y desobjetivación es parte imprescindible del desarrollo simultáneo de un sistema cultural único y permite la «conceptualización» y la representación de una identidad cultural determinada alrededor de «centros» o entes culturales variados como pueden ser las empresas editoriales, los museos, las organizaciones intergubernamentales y privadas, fundaciones, etc.... lo que se ha dado en llamar la «entificación» y la creación de «áreas culturales» que se definen fuera de todo parámetro nacional o geográfico.

Se entiende antropológicamente por «área cultural», un área geográfica en la que se encuentran rasgos y complejos culturales comunes en un grado que permite establecer una identidad clasificatoria, ha recordado Sambarino: «toda área cultural es de carácter histórico, es una delimitación del acontecer de agrupamientos humanos según determinaciones espaciales y temporales axiosignadas». Paralelamente, resulta también importante el fenómeno de la «entificación», autocreación de entes culturales alrededor de una finalidad o una meta por acuerdo jurídico (instituciones como la OEA, la Unesco, etc....), o por

[16] «L'homme, la culture, la civilisation», por Lev Kogan en *Diogène,* núm. 76 (Conseil International de la Philosophie/Gallimard, París, 1971), pág. 52.

la necesidad de construir unidades colectivas como «el Tercer Mundo», «los países en vías de desarrollo». La expresión América Latina no escapa a estas categorizaciones, dependiendo del universo cultural en el que se la enuncia [17].

Por estas razones, dejan de ser contradictorios fenómenos que en apariencia lo son, como el incremento del aspecto material de la producción cultural y el énfasis simultáneo que se pone en la misión y la responsabilidad espiritual del artista en la sociedad contemporánea. En efecto, en las sociedades que se llaman desarrolladas proliferan técnicas de comercialización cultural, de publicidad al servicio de actividades culturales y fenómenos editoriales como la *bestselerización* de escritores, libros de bolsillo vendidos en hipermercados, quioscos y estaciones de gasolina, adaptaciones audiovisuales de obras y la utilización de medios de comunicación de masas como la prensa escrita, la radio, el cine y la televisión para difundir todo tipo de creación. Sin entrar en el tema de la «cultura de masas», que caracteriza en buena parte a la época actual y sobre la que abunda una bibliografía de sociología de la cultura, no se puede dejar de subrayar su importancia, ya que en buena parte el llamado *boom* de la literatura hispanoamericana de los años sesenta se ha modelado gracias a los mecanismos editoriales y de promoción inherentes a las llamadas «industrias» culturales.

Desde esta perspectiva deben considerarse las instituciones de animación o centros polivalentes de expresión cultural que ya no se limitan a ser simples archivos o depósitos de la creación, como lo eran las bibliotecas y museos del pasado. El fenómeno es perceptible en las capitales europeas (París, Londres, Berlín, Roma, Madrid, Bruselas) y norteamericanas (Nueva York, Washington DC, Boston o San Francisco) y también se da con éxito en las iberoamericanas. Basta pensar en la función renovadora de los grandes museos o en la multiplicación de fundaciones culturales en ciudades como México, Río de Janeiro o Buenos Aires, pero también en la función cultural de instituciones y editoriales en países que han definido sus «políticas culturales» [18].

---

[17] Sambarino, *o. c.*, págs. 49 y 51.

[18] La definición de «políticas culturales» ha caracterizado la acción de gobiernos y de organismos internacionales, especialmente la Unesco en los últimos veinte años, en

Este proceso de «desobjetivación material» de la actividad cultural y su consiguiente popularización se ha completado, por otro lado, con el reforzamiento de la misión espiritual que se atribuye al artista en la sociedad contemporánea. Nunca se ha hablado tanto de la misión del escritor hispanoamericano, de su función, de su participación, cuando no de su compromiso histórico y político circunstancial, como se ha hecho en las últimas décadas.

Se puede aceptar —como sugiere Lev Kogan [19]— la idea de que se ha producido una verdadera «integración» de los aspectos material y espiritual en la producción cultural contemporánea. Esta integración se manifiesta en la creciente dificultad para establecer los límites entre estos dos aspectos de la actividad cultural, tal como se los diferenciaba tradicionalmente y que ahora son cada vez más imprecisos y móviles. Límites que en las disciplinas científicas se han borrado casi totalmente, pasándose sin problema de la «investigación pura» a las técnicas aplicadas, del laboratorio de *recherche* y del *think tank* a la producción industrial en cadena.

En la creación artística, la crítica no acepta con la misma facilidad esta simbiosis e interconexión, aunque se reconozca cada vez más su función democratizadora, especialmente en los países que practican una política cultural abierta y popular. Escritores e intelectuales en general siguen ofreciendo resistencia a lo que pueda ser una forma de explotación «material» del producto cultural y, sobre todo, a su «utilización» comercial.

LOS MODELOS CULTURALES COMO PARÁMETROS DE LA IDENTIDAD

El carácter de proceso «no terminado» de la identidad cultural, especialmente cuando se pretende abierta y dinámica, resulta funda-

---

la medida en que la preservación de la identidad cultural ha pasado a ser factor esencial del nuevo concepto de desarrollo «global y multidimensional», que va más allá del simple crecimiento económico lineal.

[19] Artículo citado, pág. 64. Kogan considera que la cultura contemporánea se caracteriza por la interconexión de la ciencia, del arte y de la moral, por una parte, y de las actitudes materiales prácticas, de la cultura de la producción, por otra parte.

mental para entender su replanteo permanente en Iberoamérica, donde la búsqueda de la identidad parece haber sido más importante que su definición. La tensión entre el «querer ser» y el «poder ser» se ha dado y sigue dándose con particular intensidad.

Por otra parte, en el proceso de «búsqueda» de una identidad es importante creer que el «deber ser» al que se aspira se puede alcanzar, aunque sea a través de dificultades. Esta «posibilidad» —aun siendo teórica— ha permitido radicales saltos de la «imagen» hacia formas que no deben calificarse siempre de utopías [20]. Al mismo tiempo, ese proceso de «consolidación» cultural de imágenes que han sido potenciadas de la teoría a la realidad permite la verificación de caracteres comunes en obras diversas y su estructuración en forma coherente alrededor de determinadas direcciones estéticas.

En este sentido, vincular los problemas de la identidad cultural con las «necesidades ideológicas» de un grupo o una sociedad en un momento determinado de la historia puede parecer arriesgado. Sin embargo, a veces es necesario referirse a ello para poder entender los planteos y reivindicaciones colectivos y su traducción en una corriente literaria. Resulta evidente el carácter «religador» que pueden tener las «ideologías» para la «definición» de la identidad cultural en algún período histórico.

Del mismo modo, se percibe la trampa falaz en que puede caerse cuando todo cede a la estructura «macro-cultural» de un esquema ideológico, doble aspecto del problema que será analizado más adelante. Paralelamente, la «crisis» de las ideas ordenadoras de un período provoca preocupadas expresiones en los creadores aferrados a ellas, refe-

---

[20] El género utópico limita el alcance de la «función» de la utopía en la relación entre el «ser» y el «deber ser» americano. Por eso preferimos hablar del «modo» utópico, entendido como la facultad de imaginar, de modificar lo real por la hipótesis, de crear un orden diferente al real, lo que no supone renegar de lo real, sino un profundizar lo que «podría ser». Como ha sugerido Raymond Ruyer en *L'utopie et les utopistes* (PUF, París, 1961, pág. 9), este «modo» es «un ejercicio mental sobre los posibles laterales», que no necesita forzosamente de utopías formales tal como se proponen en el llamado género utópico, pero sí de una «intención» utópica, que se traduce por una «tensión» entre la topía desde la que se escribe y la «apuesta» que supone la felicidad imaginada a través de la subversión de la realidad. La imagen literaria ha ofrecido en Iberoamérica excelentes «paradigmas del futuro», como tendremos oportunidad de analizar.

rencia inevitable de quienes se ven obligados a cabalgar en el vértice de un cambio histórico [21].

Los «modelos» de cada época resultan así importantes para la configuración de esa identidad. Basta pensar en los modelos barroco, románico o positivista y, más recientemente, el marxista, para comprender la función significativa que han desempeñado en la historia de la «representación» de la identidad cultural de Iberoamérica. Estos «modelos» deben ser percibidos en una dimensión que vaya más allá de lo que ha sido una corriente artística o filosófica de «moda» importada de Europa por un grupo de artistas o pensadores. La «nacionalización» o «americanización» consiguiente de escuelas, modos de pensar, direcciones estéticas, no deben verse como una simple copia mimética de un modelo, sino como un apasionante ejemplo de la «transculturación» de que ha sido capaz Iberoamérica. El modernismo constituyó uno de sus mejores ejemplos, pero, como ha dicho Dámaso Alonso, «cada época tiene su «razón estética», aunque unas épocas no entiendan la razón de otras» [22].

CREACIÓN LITERARIA Y CRÍTICA DEL MODELO EXISTENTE

En la creación literaria el proceso resulta claro. Cada obra no es un ladrillo que se añade a un edificio definitivo, sino la célula de un organismo dinámico que modifica sus ingredientes por la simple puesta en relación de sus partes. Toda obra de creación —en la medida en que es original— es automáticamente «crítica» de los modelos que inspiraron las creaciones previas y, por lo tanto, de la valoración que

[21] La obra de Robert Musil, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, constituye un buen ejemplo de la vocación «totalizadora» y «universalista» con la que se quiere salvaguardar el patrimonio de la «identidad» cultural que se considera amenazada, especialmente a partir de la Gran Guerra (1914-1918). Los ecos americanos de esta preocupación pueden reconocerse sin dificultad en la novela totalizadora *Paradiso* de José Lezama Lima, pero también en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. (En «Del paraíso perdido a la utopía de la esperanza» en la Cuarta Parte de esta obra analizamos en detalle *Paradiso).*

[22] Afirmación de Dámaso Alonso citada por José María Castellet en *La hora del lector,* Seix-Barral, Barcelona.

se hizo de ellas. Pero, además, una obra literaria —como recuerda Tzvetan Todorov [23]— no es solamente la resultante de un conjunto de principios, el producto de una combinación de elementos preexistentes, sino también y, sobre todo, en tanto pretende ser original, una transformación de esta combinación. Porque como ha precisado Philippe Van Tieghem:

> La creación literaria, lejos de reducir la personalidad del escritor al campo estrecho que puede quedar vacante en la aplicación de las reglas, hace de ella la fuente de las reglas mismas y de todos los caracteres de la obra. En realidad, desaparece todo criterio, todo modelo se hace vano, inútil toda teoría. Los éxitos más brillantes de la novela fueron obras que ninguna teoría de la novela construida sobre las mejores novelas del pasado hubiese podido prever, como sucede con Proust [24].

El reajuste es, por lo tanto, permanente. Cada obra literaria que ha profundizado en la «actitud prospectiva» propia de los grandes escritores supone un cuestionamiento de la escala de valores establecida con anterioridad. Una de las funciones de la literatura —como decía André Gide— consiste en agregar al conocimiento humano nuevos continentes, tal vez inaccesibles con otros métodos. La creación literaria, en tanto que innovación del texto que se cree «establecido», resulta siempre «crítica» del modelo existente y obliga a su revisión.

Si todo texto literario de importancia está siempre «inacabado» —y ésta es una de las claves de su permanencia en el tiempo— necesita una prolongación inventiva por parte de la crítica que lo interpreta. Como ha señalado gráficamente Claude Edmonde Magny, una vez agregado un nuevo territorio al conocimiento humano,

> Hará falta además otra disciplina para aprovechar estas tierras nuevas, permitir que el hombre las domine, inscribiéndolas definitivamente dentro del patrimonio humano. La literatura está en la punta, y la crítica vendrá después para «explorar el éxito», para apoderarse definitivamente de los territorios conquistados. Por eso se explica que muchos

[23] *Littérature et signification* por Tzvetan Todorov, «Langue et langage», Larousse, París, 1967.

[24] *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires* por Philippe Van Tieghem (PUF, París, 1946), «Conclusión», págs. 274.

> rasgos chocantes u originales de un autor dejen de serlo en la siguiente generación: es significativo al respecto el caso de Proust y del *Ulises* de Joyce cuyos descubrimientos psicológicos se vuelven lugares comunes [25].

Se asimilan así en forma de «esquemas» las adquisiciones, transformando en teorías estructuradas lo que en un principio fue tan sólo una novedosa creación artística. La obra que un autor había dado por terminada, lo único que hace es proponerse a una profunda crítica de los demás, operación que resulta infinita en términos culturales.

LA HERENCIA CULTURAL

Podemos considerar que «identificar» una cultura no es elaborar un inventario de un conjunto estático de obras, pues toda referencia a la «herencia cultural» de una sociedad debe ser hecha con la misma perspectiva dinámica y abierta. El legado que se transmite de generación en generación debe ser percibido como un «patrimonio» que debe enriquecerse y modificarse en función de nuevas variantes, y no como algo muerto o estático. Su contenido, por contradictorio que parezca, es siempre susceptible de ser aprendido y enseñado y por ende de «evolucionar». Por esta razón, siguen escribiéndose libros «novedosos» sobre Homero, Dante, Shakespeare, como sobre Sor Juana Inés de la Cruz [26], Pablo Neruda o José Carlos Mariátegui [27].

Nada está dicho «definitivamente» sobre los autores que importan. Toda obra es siempre «abierta e inconclusa». Por lo tanto, se mantiene

[25] En «La crítica en los límites de la literatura», Claude Edmonde Magny considera que la crítica literaria se sitúa, al lado de la epistemología y de la historia de la filosofía, entre las actividades «cuya meta consiste en permitir al hombre la asimilación definitiva de sus adquisiciones» *(Essai sur les limites de la littérature,* Payot, París, 1968, pág. 16), para añadir que el pasado literario tiene necesidad de «conservarse» «asimilando obras nuevas». La aparición de una obra de arte original modifica inmediatamente las obras existentes, haciéndose necesario reajustar el orden ideal anterior, «para componer una nueva unidad orgánica dentro de la cual se ubicará la creación original» (pág. 17).

[26] Octavio Paz en su estudio crítico *Sor Juana de la Cruz o las trampas de la fe* (Seix-Barral, Barcelona), demuestra cómo nunca puede estar «todo» dicho sobre la obra de un escritor.

[27] Por ejemplo, la reciente obra de Eugenio Chang Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1983).

el interés y la actualidad de su texto. La dificultad surge cuando se quieren definir los paradigmas para situar los elementos de una realidad que se pretende cambiante.

La transformación que se opera a través de esa evolución, no debe suponer, en principio, una pérdida de «esencias» identificadoras, pero tampoco debe implicar una herencia «biológica» automática de la cultura. Por esta razón, la transmisión de la herencia cultural debe ser percibida como un «quehacer», más que como un «conocimiento» que se hereda como un patrimonio constituido de una vez para siempre.

El problema de la «transmisión» de la cultura adquiere, por lo tanto, particular importancia en cualquier estudio sobre la identidad. Sus modalidades resultan fundamentales para la nueva configuración del patrimonio transmitido. Temas como el derecho y la democratización de la cultura, la participación activa en su elaboración, el pluralismo, la acción y animación culturales, se convierten en ineludibles en cualquier planteo sobre el tema [28]. Del mismo modo, la crítica debe ser capaz de revisar las obras y las figuras literarias que forman parte de un patrimonio «congelado» o «glorificado», sin riesgo de ser considerada herética, como sucede muchas veces en Iberoamérica por causas generales ajenas al proceso cultural.

Por esta razón, es importante subrayar que la transmisión de un legado o patrimonio cultural no puede implicar únicamente las «autodefiniciones» que una sociedad ha elaborado sobre sí misma. La identidad cultural no sólo aparece en relación al «sí mismo», sino también, y muy especialmente, en relación a los «otros». Toda noción de identidad se completa con la imagen que una colectividad elabora sobre el resto del mundo y de la representación que esa cultura se hace de «otras» identidades, pero también con las imágenes que los «demás» proyectan sobre uno mismo. La dialéctica intercultural supone algo más que la valoración propia de un patrimonio cultural.

Con este juego sutil de reflejos mutuos —muchas veces acompañados de sintomáticos prejuicios y estereotipos— se puede integrar una noción de identidad cultual que, inevitablemente no puede ser analizada en forma aislada. En este caso, lo importante está en percibir cómo

---

[28] «Culturas», artículo citado, pág. 10.

una identidad nacional o regional participa en el quehacer general de la humanidad, cómo influye y es influida, cómo se afirma y se modifica.

La narrativa iberoamericana, especialmente la del siglo XX, constituye un buen ejemplo de este tema espinoso pero siempre apasionante: cómo conciliar lo autóctono con lo universal, lo que Alfonso Reyes llamaba el «modo de ser americano en lo universal».

2. IMAGEN Y CONTRA-IMAGEN DE LA IDENTIDAD

ETNOCENTRISMO Y RECUPERACIÓN DE RAÍCES ROTAS

El concepto de identidad cultural es de uso reciente. Apareció y se generalizó con la descolonización de Asia y, sobre todo, en África en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y se aplicó por extensión a América Latina. En el origen de esta noción hubo un doble proceso simultáneo.

A) Por un lado, una puesta en tela de juicio por parte de sociólogos, antropólogos, historiadores y ensayistas europeos de la actitud etnocéntrica de las metrópolis occidentales. Autores como Claude Lévi-Strauss o Roger Bastide [29], instruyeron en los años sesenta un verdadero proceso a la alienación cultural que los países europeos habían provocado en las zonas «periféricas» del mundo a través de su acción colonial. Un proceso que en el plano lingüístico y literario prosiguió en las obras de autores como Gérard Lecrec, Martine Astier Loutfi, Louis Jean Calvet, Richard Klein, Michael Sturn [30] y, más recientemente, en las investigaciones de Anita Licari, Roberta Maccagnani, Lina Zecchi y Gianni Celati, que han estudiado los conceptos de

---

[29] En *Tristes tropiques* (1955), pero también en *Le regard éloigné* (1983), Claude Lévi-Strauss funda una nueva «mirada» filosófica sobre el Tercer Mundo, de vastas repercusiones literarias. Del mismo modo Roger Bastide en su *Anthropologie appliquée* (1971) y en *Le réve, la transe et la folie* (1972).

[30] Richard Klein, *Portrait of the white man as a traveller* (1975), Michael Sturn, *Culture-clash and conquest* (1970), Louis Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme* (1974), Gérard Lecrec, *Anthropologie et colonialisme* (1972), Martine Astier Loutfi, *Littérature et colonialisme* (1971).

«exotismo», la mirada colonial y el choque entre culturas reflejado en la narrativa europea [31].

B) Este «complejo colectivo» occidental —como lo ha llamado Selim Abou [32]— coincidió, por otro lado, con la necesidad que sintieron los pueblos, al acceder a una flamante independencia política, de reencontrar las raíces rotas de sus culturas de origen. Esta toma de conciencia de los países a los que se empezó a llamar el Tercer Mundo, llevó a exaltar lo peculiar de cada sociedad y a intentar una recuperación de tradiciones o expresiones culturales sofocadas o marginadas, cuando no parcialmente olvidadas.

Por estas razones, la preocupación por la identidad cultural apareció —antes que nada— como una tendencia correctora de la evolución histórica y como una forma de reivindicación de algo previamente perdido. También por ello apareció fundamentalmente entre los portavoces y los profetas artísticos de las minorías nacionales o étnicas, pero también entre los revolucionarios que proponían una profunda transformación histórica.

La creación artística fue en este sentido más allá de la comprobación de una situación de hecho —opresión, marginalidad, alienación cultural— y de una declaración de principios. En esta literatura se verbalizaron y simbolizaron hechos que antes no eran conscientes o no se expresaban abiertamente. Esta simbolización supone una modificación del punto de vista con que habitualmente se habían visto esos mismos problemas, nuevo ángulo de aproximación que no alteraba en forma sustancial la naturaleza de los hechos abordados, que seguían siendo los mismos —miseria, analfabetismo, subdesarrollo—, pero sí la del «discurso» o de la forma en que se la representaba estéticamente, auténtica reordenación de las prioridades históricas aceptadas hasta ese momento.

Este doble proceso coincidió, además, con la generalización de los medios de comunicación de masas. Al ser contemporáneos de todos los hombres del planeta, se temió que las expresiones culturales nacio-

---

[31] En la obra colectiva *Letteratura, esotismo, colonialismo,* de Licari, Maccagnani, Zecchi y Celati (1978), se estudian las obras «exóticas» de André Gide, Pierre Loti y Victor Segalen como ejemplo de la «mirada colonial» de la literatura francesa sobre otras culturas.

[32] Selim Abou, *L'identité culturelle,* Ed. Anthropos, París, 1981, págs. 10-14.

nales o regionales se homogeneizaran y unifomaran en función del modelo tecnológico de los países dominantes. Por lo tanto, desde su origen, la noción de identidad cultural fue defensiva.

NECESIDAD DE AUTO-AFIRMARSE FRENTE A LOS DEMÁS. — La reivindicación que acompañó a muchas de las expresiones de la identidad cultural no fue más que el reflejo de una legítima actitud de protección frente a lo que se creía ver como un creciente desarraigo o el temor a la desaparición de los contrastes necesarios que marcan la originalidad de toda cultura propia. Como ha señalado el mismo Selim Abou, el problema de la identidad sólo aparece donde existe la diferencia, porque «no tenemos necesidad de afirmarnos en nosotros mismos, más que cuando estamos frente a otros» [33].

El problema de la identidad no existe mientras no aparece una diferencia entre la propia cultura y las otras. La afirmación de la identidad es, antes que nada, una auto-defensa, una forma de protegerse frente al posible despojo de lo que se considera «privativo» y «específico». Por esta razón las sociedades primitivas que vivieron aisladas no se plantearon este problema hasta sentirse amenazadas, ya que no había una confrontación entre sistemas culturales diferentes que las obligara a definirse a sí mismas.

Son las «diferencias» que otros resaltan las que objetivan la amenaza a lo que se pretende como integridad propia. Por eso se habla más de identidad cultural en las sociedades amenazadas en lo que consideran específico de su historia —como sucede en los países hispanoamericanos— que en las sociedades tradicionalmente exportadoras de creaciones culturales, como las europeas y, más recientemente, la norteamericana.

El complemento de esta autosuficiencia es la presión que los países culturalmente dominantes ejercen sobre los amenazados.

> Cuando no comprendemos a otro ser humano y no nos es posible ignorarlo, es propio del hombre ejercer una presión inconsciente sobre la otra persona para que se convierta en algo que se pueda comprender [34],

[33] *Idem,* pág. 31.

[34] T. S. Eliot, *Notas para la definición de la cultura* (Bruguera, Barcelona, 1983), pág. 93.

ha escrito T. S. Eliot, tratando de explicar la dificultad de establecer relaciones interculturales equilibradas entre sociedades de «poder» diferente, como pueden haber sido las metrópolis y sus colonias. El resultado de tales influencias ha tendido más a reprimir y distorsionar que a perfeccionar lo que podría ser un concepto de identidad cultural autónomo.

Sin embargo, es interesante señalar que la identidad cultural, en la medida en que es una dialéctica viviente entre lo «uno» y lo «otro», se afirma y se define mejor a partir de la capacidad de «apertura» de ese uno hacia el otro. Verdadera tensión dinámica entre la apertura al otro y el retorno a sí misma, la identidad cultural participa de una esencial ambigüedad en su definición, que no conviene disipar totalmente.

Son el miedo y la fascinación inherentes a toda aculturación los que se entrelazan dialécticamente en el debate entre identidad cultural y universalismo en el mundo contemporáneo. Pero la auténtica «aculturación» sólo puede darse en la medida en que el ser humano es capaz de hacerse universal a partir de su particularidad, sin caer en ninguno de los extremos que la amenazan, a saber, la regresión a los orígenes étnicos y el encerramiento en un monolitismo cultural fanático o su extremo opuesto, la huida de los orígenes y la dispersión en un eclecticismo cultural invertebrado [35].

¿DIFERENCIAS CULTURALES O COMPLEJO EXPIATORIO?

La defensa de la identidad cultural, muchas veces expresada en forma simplificada y maniquea, se ha reflejado en una forma mucho más compleja en la literatura, donde la posible tolerancia de una identidad «dolorida» por las contradicciones que pueden agobiarla se ha convertido en factor de enriquecimiento cultural. La narrativa ha podido así verbalizar y simbolizar hechos que antes no eran conscientes o no se expresaban abiertamente. En el caso de Iberoamérica —con más de un siglo y medio de vida independiente y, por lo tanto, habiendo en-

---

[35] Ver para más detalle el punto 4, de este capítulo.

frentado el debate de la identidad cultural con una perspectiva mayor y, en principio, más desapasionada—, la discusión ha tenido otras características.

Porque una «absolutización» del concepto de la identidad, llevado al extremo de reivindicarlo en forma exclusiva para cada sociedad, impulsa y promueve la diferenciación de las culturas, pero al mismo tiempo puede provocar una peligrosa «fragmentación» de valores culturales aceptados tradicionalmente como universales.

La idea merece desarrollarse. Reivindicar *à outrance* la identidad cultural de cada pueblo ha permitido a Occidente acantonarse en su propia cultura en nombre del pretendido respeto de la identidad de los otros. Ese respeto implica, al mismo tiempo, su aislamiento en un territorio y en una escala de valores predeterminada, excluyendo a los pueblos «diferentes» de todo diálogo, confrontación y cooperación. El riesgo de convertir en categoría «absoluta» el concepto de identidad cultural ha sido, pese al énfasis político que se ha puesto en su reivindicación, percibido de inmediato por filósofos y ensayistas.

Porque, en efecto, nada mejor que decir que se respeta absolutamente una identidad cultural para confinarla en unos límites pre-fijados. Esos límites, que pueden aparecer como una proclamación del «derecho a ser diferente», esconden una forma sutil, aunque actualizada, de seguir considerando a los pueblos que no sean europeos a través del prisma del «exotismo» y el pintoresquismo.

Nada mejor que afirmar que se respeta la identidad de un grupo social para justificar sus comportamientos. El ejemplo más flagrante —aunque nos alejemos momentáneamente de la literatura— se ha dado en las ostensibles violaciones de los derechos humanos en algunos países del Tercer Mundo, toleradas y «respetadas» porque —se dice— son las expresiones «naturales» o inherentes a una identidad. No se puede criticar lo que pasa en otras regiones del mundo, porque las categorías propias no sirven para juzgar otras culturas —se insiste, no sin cierta hipocresía—, ya que cada identidad tiene «su» propia ética y moral, que pueden ser «diferentes» de la Occidental. Los valores únicos y universales se fragmentan a nivel local, y Occidente queda así dueño del humanismo y de las categorías que se han creído universales hasta ese momento, más allá de toda especificidad regional o nacional.

La «absolutización» del concepto de identidad, llevado a su extremo, «relativiza» el de valores y nociones que hasta entonces podían haberse reivindicado como universales y no como un privilegio de la «cultura occidental». Como, al mismo tiempo, una forma de asistencia y ayuda al Tercer Mundo se manifiesta como un acto de reparación o de sacrificio expiatorio por un pasado que hay que hacerse perdonar, el planteo del verdadero problema ha aparecido como distorsionado y falseado desde su origen. Europa tenía, por un lado, la «culpa» de los «males» de subdesarrollo de los países del Tercer Mundo y, por el otro, muchos de esos males no eran más que lo específico de esos países, algo «natural» a una identidad cultural, que no debe, por lo tanto, cuestionarse. Una curiosa ambigüedad, cuando no una abierta contradicción, se ha manejado en el debate.

CULTURA OCCIDENTAL Y UNIVERSALIDAD

Por otra parte, en virtud de la influencia determinante que ha tenido Occidente sobre el resto del mundo, se ha tendido siempre a identificar la historia europea con la historia mundial. La noción de cultura está íntimamente ligada a esa historia porque Europa es la que ha puesto en «relación» regiones y culturas que habían vivido aisladas, especialmente en Iberoamérica, a través de los procesos del «descubrimiento», la conquista y la colonización. Basta hojear cualquier Historia universal para comprobar que el «eje» es siempre la historia de Europa; las otras regiones aparecen únicamente en función de ese devenir. América «ingresa» así en la historia en 1492, como Asia lo había hecho gracias a los viajes de Marco Polo.

Al hacerlo, la integración de esas regiones en lo universal ha tenido que darse automáticamente a través de los valores occidentales. Los «certificados de historicidad» y, por lo tanto, de «cultura» se concedían en función de la escala europea. Porque, como sucede en toda colonización, las ideas de los conquistadores pasaron a ser las dominantes y se confundieron con las ideas a las que se atribuyó un carácter universal.

Las expresiones culturales de los dominados, al ser «diferentes» a las del parámetro dominante, fueron inevitablemente consideradas co-

mo «exóticas» y «marginales». Esta actitud ha podido variar en la forma. En el caso de lo americano ha oscilado entre la subvaloración, la conmiseración, el paternalismo cultural, la admiración ante «lo *maravilloso* americano» o la llamada «actitud *humboldtiana»,* que Germán Carrera Damas ha definido como aquella que surge de:

> La necesidad de la ciencia europea de explicar América, pero sin tener en cuenta cómo América se explica a sí misma, y obligando a ésta a utilizar el lenguaje «occidental» para hacerse comprensible y, sobre todo, para ser «aceptada» en el contexto internacional [36].

Hasta hace unos decenios, cuando los europeos hablaban de «cultura», se trataba, inequívocamente y ante todo, de la cultura occidental, identificada con la europea. Esta mentalidad «eurocentrista» no sólo ha sido un privilegio de las metrópolis. Los propios hispanoamericanos —tal como ha recordado Carlos Fuentes— han tenido siempre el sentimiento de estar viviendo en «los Balcanes de la cultura», es decir, al «margen» de los «centros» culturales asociados inevitablemente con las grandes capitales europeas o, como decía irónicamente Pablo Neruda: «Nosotros los chilenos, somos los «sobrinos» de Occidente» [37].

NARRATIVA Y MARGINALIDAD. — La literatura ha reflejado con cierto patetismo estas contradicciones de la identidad americana, especialmente en el Río de la Plata, pero también en Chile y en Venezuela, regiones con fuertes contingentes inmigratorios [38].

Al mismo tiempo, ha llevado a que la narrativa de otras regiones que se auto-identifican como más «típicas» y «pintorescas», haya subrayado, en nombre de la originalidad, lo «diferente» que podía caracterizarlas. Este énfasis que se pone en lo «peculiar» americano refleja un afán de «ser notado», y no es más que una búsqueda de reconocimiento por parte de la cultura occidental. Europa sigue otorgando cre-

---

[36] Germán Carrera Damas, «Por una visión cultural no occidentalizada de América Latina» (Ponencia presentada al Congreso sobre *Geo cultural visions of the World,* University of Cambridge, 29 marzo-2 abril, 1982).

[37] Citado por Jorge Edwards en «Pecados Literarios», *El País,* Madrid, 16 diciembre, 1984.

[38] Ver en la segunda parte de esta obra el capítulo consagrado a la literatura de la emigración y el polarizado antagonismo en que se expresó a partir de la Generación argentina del 80.

denciales de «americanidad» a aquellas obras cuya identidad se adecúa a un *a priori* más o menos exótico o folklórico.

En este esquema, la narrativa de Gabriel García Márquez aparece como más «hispanoamericana» que la de Juan Carlos Onetti, y la de éste, más que la prosa de Jorge Luis Borges. *Contrario sensu,* Borges sería el más «occidental» y, por lo tanto, el más «universal» de los tres. Otra forma del presunto reconocimiento que esta visión implica está dada por fórmulas como llamar a: Lezama Lima «el Proust del trópico», a Leopoldo Marechal «el Joyce argentino», y a Macondo, el pueblo imaginario de García Márquez, «el Yokapatahpha sudamericano» [39]. La inserción en el universalismo se da, pues, por la homologación de virtudes literarias americanas que se reconocen con una escala europea de valores.

No es extraño, pues, que para pretender ser universal lo americano intentara, desde un principio, identificarse con la cultura «dominante» occidental. Además, como la trasposición histórica europea, empezando por la hispánica, había sido mucho mayor en América que en otras regiones colonizadas de Asia o África, este aspecto resultó fundamental en la historia de la cultura de la región.

En efecto, sistemas culturales europeos han cruzado el océano acompañando a los conquistadores y a las sucesivas oleadas inmigratorias de la colonización. La «trasposición» cultural de Europa hacia América ha sido masiva y ha resultado decisiva en algunos países, configurando buena parte de lo que puede ser su identidad cultural actual.

El fenómeno no se ha limitado a los siglos de la conquista y colonización españolas, que caracterizaron, como tendremos oportunidad de analizar, una «visión» de lo americano, sino que se prolonga hasta hoy. Así, en los movimientos de ideas que acompañaron la Independencia y la consolidación de los estados nacionales iberoamericanos a lo largo del siglo XIX, difícilmente podía imaginarse otra forma de crecimiento armónico y progresivo que no reprodujera una experiencia europea. En la antinomia que opuso «Civilización» y «Barbarie», la primera sólo podía conquistarse con la «importación» de un modelo occidental. Constituciones, legislaciones y proyectos educacionales

[39] La literatura hispanoamericana es pródiga en este tipo de fáciles paralelos, muchas veces acuñados por comodidad periodística y luego elevados a categorías literarias.

—con los que los países hispanoamericanos recién independizados quieren forjar su propia identidad fuera del modelo hispánico— son el resultado de la trasposición de «otros» esquemas europeos.

Así, un autor indiscutiblemente americano como Rómulo Gallegos escribe todavía en 1912:

> Europa es la civilización, y civilización quiere decir campos cultivados, población, caminos, industria, «cultura», disciplina social, conciencia social, ideas sociales [40].

Lo mismo sucedió con escuelas y modelos literarios, cuyas sucesivas aportaciones han resultado fundamentales en la definición de una identidad americana, al mismo tiempo que han mantenido y alimentado una compleja relación de influencias y reflejos culturales entre Europa y América. Si primero el romanticismo parecía expresar lo americano mejor que el neo-clasicismo hispánico, permitiendo afianzar la idea de «nación» y el espíritu del pueblo *(Volkgeist)* y las expresiones y modismos locales, fueron luego el realismo, el naturalismo, el modernismo, las sucesivas vanguardias y el surrealismo los que parecieron encarnar los términos del justo diálogo.

El ejemplo del movimiento modernista resulta sumamente significativo. Sus raíces europeas (las doctrinas artísticas del inglés Ruskin y sus discípulos como Burne Jones, difundidas en el resto de Europa) se injertaron y transformaron rápidamente en una expresión genuinamente americana, sobre todo en la renovación de las formas estéticas que propuso Rubén Darío desde América a Europa. El espejo americano empezaba a devolver sus reflejos al viejo mundo. Las primeras relaciones auténticamente «interculturales» se habían entablado.

LA IDENTIDAD AMERICANA COMO CONTRA - IMAGEN DE EUROPA

Aunque el concepto de «identidad cultural» sea de uso reciente, el intento de definir «lo americano» ha acompañado la historia del

[40] Rómulo Gallegos, «Necesidad de valores culturales», *El cojo ilustrado,* XXI, núm. 496, 1912.

continente, desde su descubrimiento hasta nuestros días. Según los períodos, se ha hablado del «ser americano», de «la idea de América», de la «americanidad», de «conciencia nacional», de «expresión» u «originalidad» americana. Según los países y los momentos históricos, se ha puesto el acento en «lo criollo», lo «indígena», lo «hispánico», lo «europeo» o sobre el «mestizaje cultural», para resaltar las notas primordiales de una identidad que se ha presentado tanto en sus facetas nacionales como regionales y hasta hemisféricas, a través del llamado Panamericanismo, de reconocidas implicaciones políticas [41].

Un examen del muestreo que ha acompañado cada uno de estos momentos de la historia americana, muchas veces en campañas de prensa y discursos políticos, permite rastrear una recurrencia casi obsesiva a una terminología que ha insistido en «reivindicar nuestro pasado», «fomentar valores propios», «buscar la autenticidad», «combatir las ideas foráneas», «evitar la alienación», «ser fieles a nosotros mismos» y, más recientemente —¡y muchas veces con razón!— viendo la sombra de un «imperialismo cultural» detrás de cualquier influencia.

Este problema no es nuevo porque, desde el descubrimiento, los conquistadores se plantearon los problemas de «habérselas con la realidad», que implicaban, aun sin saberlo, soluciones de tipo cultural. Es lo que José Juan Arrom ha llamado el «ser de la tierra», ese

> Conjunto de las nuevas soluciones, ese vivir de una manera diferente en una tierra diferente, que crea, por extensión, un clima social parecido, pero no idéntico, al de la vieja patria lejana [42].

No debe olvidarse, además, que América ha sido desde su «encuentro» con Europa el lugar privilegiado de proyección del imaginario occidental. Desde el equívoco nombre con que fue bautizada, Nuevo Mundo, privilegio de novedad que no ha tenido ninguna otra

---

[41] Las connotaciones políticas e ideológicas de muchos de estos conceptos han sido y siguen siendo inevitables. La que podría llamarse «doctrina hispanoamericana» está jalonada de las polémicas etapas que incluyen una larga lista de términos que han tenido sus períodos de apogeo y variadas acepciones que pertenecen más a la «Historia de las Ideas» que a la propiamente cultural. El ejemplo del «Panamericanismo», andamiaje filosófico con el cual el Presidente Wilson pretendió justificar una hegemonía hemisférica es bien ilustrativo.

[42] José Juan Arrom, *Certidumbre de América,* Gredos, Madrid, 1971, pág. 17.

región del planeta, América ha podido ser el espejo en que se ha reflejado libremente el ideal europeo. Como «contra-imagen» de Europa, se ha podido buscar en América el Paraíso Terrestre, formas vigentes de la Edad de Oro perdida o el territorio del país de Jauja o Cucaña. Pero también en territorio americano, por la simple «terapia de la lejanía» que otorga cruzar el Océano Atlántico, se han podido proyectar las utopías del futuro, desterradas drásticamente del sueño europeo. El imaginario colectivo ha podido proyectar en América conjuntos coherentes de ideas-imágenes de las sociedades alternativas a las que aspiraba. Lo «opuesto» al orden existente, la crítica inherente a la imagen que proyecta la utopía, ha permitido también forjar una «idea» de América más referida al «deber ser» occidental que a un «ser» específico americano.

Hasta hoy, frente a cada crisis europea, América aparece como el refugio para «el espíritu expulsado de Europa y como una síntesis superadora de Oriente y Occidente», tal como proponía Juan Larrea al final de la Guerra Civil española y en vísperas de la II Guerra Mundial [43]. Al mismo tiempo se repite que América es «la tierra de síntesis y conciliación, de pluralismo cultural» [44], o «el suelo donde hallará término la dispersión» y se engendrará «el tipo de síntesis que ha de juntar los tesoros de la historia para dar expresión al anhelo total del mundo», como esperaba José Vasconcelos en *La raza cósmica* [45].

LAS IMÁGENES NEGATIVAS CONSTITUTIVAS DE LA IDENTIDAD

Mientras América ha aparecido en algunos períodos de la historia de la cultura como la contra-imagen de Europa, una relación dialéctica se ha establecido entre las diferentes expresiones culturales. Esta polarización dialéctica se ha dado entre los sentimientos antagónicos de

[43] Juan Larrea, *Rendición del espíritu,* Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1983.

[44] Arturo Uslar Pietri y Víctor Massuh en *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe,* Unesco., París, 1981, insisten en la importancia de la visión.

[45] José Vasconcelos, *La raza cósmica,* Agencia mundial de Librería, Barcelona, 1926, pág. 15.

la «atracción» y el «rechazo», ambiguamente entrelazados y generalmente compartidos al mismo tiempo.

En efecto, por un lado las culturas se atraen, hasta el punto de copiarse miméticamente algunas de sus expresiones, y, por el otro, sectores de esa misma sociedad rechazan, niegan y marcan los signos diferenciadores que deben separarlas. Si un polo ha supuesto la beata admiración y la mala imitación, el otro ha convertido toda expresión de culturas «foráneas» en la encarnación del mal que hay que evitar, hasta el punto de que en el plano ideológico y político se han hecho campañas contra «las ideas foráneas». Lo que unos veían como «positivo», era combatido por otros como «negativo». La dialéctica histórica de la cultura Iberoamericana se nutre de este movimiento pendular.

Este concepto es fundamental, porque «atracción» y «rechazo» forman una de las parejas antagónicas necesarias para la supervivencia de las culturas, ya que sin la atracción no podría haber influencia cultural, y sin el rechazo no existían las diferencias entre los diversos «autoconceptos» de las identidades de grupos, sociedades, países y regiones.

Cada definición «positiva» de la identidad supone, *contrario sensu,* la elaboración de imágenes «negativas» con las cuales complementa y delimita el marco de su propia configuración. Las imágenes negativas pueden ser el resultado de un esquema implícito o explícito de la definición de una identidad cultural, es decir, presentarse como «antinomias» de otros valores. Pero también pueden resaltar un carácter determinado en perjuicio de otro, con lo cual se está enjuiciando negativa y tácitamente su opuesto, lo que podría ser parte de la identidad de otra cultura.

En el caso de Iberoamérica, especialmente en su compleja relación con la «América sajona», más allá del esquema dualista que la ha opuesto al «imperialismo cultural», pueden elaborarse parejas de antinomias culturales con las cuales se caracterizan, positiva o negativamente, los mismos hechos históricos y las mismas expresiones culturales según la orilla del Río Grande desde la cual se los juzga.

Pero más allá del maniqueísmo y de los estereotipos que forjan imágenes de fácil circulación en uno y otro «territorio cultural», resulta claro que la definición por la negación, implícita o explícita, contribuye a una dialéctica de resultados enriquecedores. «Afortunado el hom-

bre que en el momento adecuado encuentra al enemigo adecuado. El enemigo es necesario. No hay que liquidarlo», afirmó exageradamente T. S. Eliot al preconizar una política cultural de «coexistencia» en la que se aprovechen tanto las simpatías naturales provocadas por las semejanzas como los roces suscitados por las diferencias [46]. Lógicamente, su planteo idealista se basaba en relaciones «interculturales» entre *partners* similares, sin plantear la desproporción de un sistema «dominante» desculturizando, asimilando o cometiendo, pura y simplemente, un «genocidio» cultural, en que ha sido pródiga la historia universal, aspecto sobre los cuales tendremos oportunidad de volver.

Sin embargo, en este capítulo sobre la imagen y la contra-imagen de la identidad cultural nos interesa subrayar la importancia de «comprender» al «otro», que tiene toda relación «intercultural». Porque en esa actitud de «comprensión» está dada la primera nota de universalidad hacia la que tiende la identidad iberoamericana, tal como se expresa en su narrativa. Al mismo tiempo que se auto-afirma la propia identidad, se efectúa una «apertura» y se expresa una disposición de «permeabilidad» a las posibles influencias recíprocas que toda relación intercultural supone, apertura que no sólo debe darse entre sociedades diferentes, sino entre los miembros de una misma comunidad. Apertura y comprensión, permeabilidad y disposición a influir y a ser influido, sólo son posibles gracias a la comunicación, aspecto fundamental, si lo hay, de la identidad cultural contemporánea.

3. COMUNICACIÓN Y TRANSCULTURACIÓN

Tal vez sea bueno insistir a esta altura, y aunque parezca obvio, en que la historia de la cultura es la historia de una interfecundación continua. Es difícil imaginar una cultura aislada y sin intercambios. Los Robinsones de nuestra imaginación tienen siempre su Viernes, como ha recordado Yachar Kemal [47].

---

[46] T. S. Eliot, *o. c.*, pág. 86.

[47] Yachar Kemal, «La cultura comme migration», *Tel,* París, 3 marzo, 1983.

La lección de la historia es, en este sentido, clara y terminante. Desde el punto de vista de la «creatividad», sólo las culturas en situación de intercambio y de interacción han podido dejar rastros en la civilización. Las culturas aisladas y cerradas no sólo no han podido supervivir, sino que generalmente han desaparecido dejando muchas veces enigmas sin interpretación o han quedado como islas marginales en el proceso de evolución de la humanidad.

La cultura —como ha recordado Manuel Villegas López— ha tenido siempre una doble faz fundamental:

> Por otro lado, contemplativa, especulativa, de meditación y formación. Por otro, de información e intervención. Lo cual apenas tiene que ver con el aspecto de cultura pura y aplicada, especulativa o técnica. El alcance de la distinción es, por completo, otro de mucho mayor alcance y significado. Responde a un orden, a tenor del carácter y sentido del mundo y la época que la produce. La primera es la manifestación y el producto de épocas estables, y la segunda, de las mudables [48].

Porque si bien, tradicionalmente, las sociedades han postulado como esencia la estabilidad y la fijación de la cultura, a veces, a través de los comportamientos rituales en que los mitos se han expresado, la cultura actual parece apostar a la utopía como expresión de lo «imaginario subversivo» [49], cuya condición genuina es la inestabilidad y la transformación sin pausa. «La cultura contemplativa y de formación ha sido sustituida por la cultura de información e intervención», momento a partir del cual la cultura se convierte en «un acto total de «intervención» en el mundo» [50].

EL ESPEJO DE LO UNIVERSAL

Esta «intervención» ha sido, sin embargo, preparada por un siglo de historia, cuyo movimiento acelerado ha destacado Karl Jaspers:

---

[48] Manuel Villegas López, *La nueva cultura,* Taurus, Madrid, 1981, pág. 17.

[49] En la obra colectiva de Ainsa, Bertolo, Colombo, Craigh, Lanza y otros, *L'imaginaire subversif,* Éditions Noir, Lyon-Genève, 1982, se reúnen una serie de trabajos alrededor de la función de la utopía, entendida como contra-imagen del orden aceptado.

[50] Manuel Villegas López, o. c., pág. 21.

> Los hombres han percibido el mapamundi como un espacio limitado que les ha sido fijado. Se han reconocido recíprocamente en sus pueblos, como presentes en la misma realidad empírica. Sienten y planean su porvenir en función de la totalidad del espacio terrestre finito. El geógrafo no puede limitar su observación a unas regiones, sino que debe extenderla a todo el planeta [51].

Del mismo modo el estadista, el político, el filósofo y todos los hombres que reflexionan, se encuentren donde se encuentren, se ven obligados a tener «un pensamiento a escala de los continentes». En la medida en que la historia se ha vuelto universal, la cultura ha seguido un proceso similar de universalización, en tanto que Occidente se ha replegado sobre sí mismo, abandonando las pretensiones de que su visión sea mundial. Lo universal se ha vuelto un espejo donde se reflejan todas las culturas, enviándose mutuamente imágenes y destellos. Pero si esta conciencia de «globalidad» ha ganado los espíritus es gracias a las posibilidades de la comunicación.

> La comunicación puede abarcar toda la tierra en la medida en que, por doquiera, se despierte en todos la clara percepción de su pertenencia a una única humanidad,

precisa Jaspers, para añadir que:

> La universalidad consiste en estar dispuesto a esa comunicación y ser capaz de ella [52].

Gracias a la generalización de los medios de comunicación del mundo contemporáneo hay una creciente interdependencia cultural entre los países de una misma región y de éstos con el resto del mundo. Cada vez más ligados entre sí, en lo que se ha dado en llamar «integración transnacional» [53], la identidad cultural ya no puede seguir siendo definida exclusivamente por lo que podría ser «peculiar» y «original» de una expresión determinada. En un momento en que la ley del mundo es la interacción y la interrelación —ha escrito Antonio Cándido—

---

[51] Karl Jaspers en la obra colectiva *Historia y diversidad de las culturas,* Serbal/Unesco, Madrid, 1984, pág. 39.

[52] *Idem,* pág. 42.

[53] Concepto manejado por la Unesco en documentos citados.

«las utopías de la originalidad han perdido su sentido patriótico, comprensible en una fase de formación nacional reciente, que originaba una visión provinciana y umbilical» [54].

Lo que parece importante destacar en este momento es que, gracias a ese «intercambio» propiciado por la «transnacionalidad» de la cultura, las expresiones culturales pueden «compararse» entre sí. El ejemplo de la literatura es notorio. Mediante la «comparación» se pueden destacar los «contrastes» y las «diferencias», al mismo tiempo que aparecen los puntos comunes y las coincidencias. Valores éticos y estéticos, constantes temáticas, inquietudes que reaparecen en diferentes latitudes gracias al poder de la comunicación, se han descubierto no sólo a escala mundial sino en la dimensión americana. Como ha puntualizado Roberto Fernández Retamar, existe en Iberoamérica una mayor «intercomunicación», que debe ser entendida en dos sentidos:

> Referido a los autores, conscientes de aspirar a metas comunes; o referido a los lectores, que entran en contacto a través de la literatura [55].

Gracias a esta «intercomunicación», cuyas etapas en lo literario pueden rastrearse en el romanticismo, el modernismo y el vanguardismo, se ha creado en el continente una «autoconciencia» de problemas y preocupaciones comunes y el reencuentro ideal de «una unidad histórica temporalmente desbaratada en la realidad» [56].

Comunicar, conocer comparar, tomar conciencia, son todas etapas que preceden a un esencial «comprender». Como destaca Karl Jaspers:

> Puedo comprender a Platón sin ser Platón. Comprender me permite intervenir en los temas de reflexión, en los impulsos, en los sentimientos y en las emociones del otro. La comprensión es un órgano capaz de percibir los movimientos del alma, del espíritu y de la existencia. Si comprendo al otro y oriento mi esfuerzo hacia toda la humanidad, llegaré a la universalidad y me consideraré «en casa» en todas partes [57].

---

[54] Antonio Cándido, «Literatura y subdesarrollo», *El Correo de la Unesco*, Marzo, 1972, pág. 10.

[55] Roberto Fernández Retamar, «Intercomunicación y nueva literatura», en *América Latina en su literatura, o. c.*, pág. 317.

[56] *Idem*, pág. 328.

[57] Karl Jaspers, *o. c.*, pág. 43.

De la epopeya de las caravanas al descubrimiento de América. — Si bien la extraordinaria aceleración de la comunicación, tanto en el plano teórico como en el técnico, caracteriza al mundo contemporáneo y a la creciente interdependencia entre sociedades y regiones creada gracias a ella, no debe olvidarse que la noción de «intercambio» ha tenido siempre importancia en la historia de la cultura y especialmente de la literatura.

El mejor ejemplo del intercambio propiciado por la literatura (tal vez el primero de esa magnitud) lo dieron *Las mil y una noches,* epopeya del mundo de las caravanas, de los intercambios y de la comunicación en el mundo de la antigüedad [58]. Fuente de creatividad, de interacción y de apasionantes experiencias reales e imaginarias, la «imagen» del «otro», distinto esencial y radicalmente, pero unido por la misma condición humana, transita por los países y cruza los continentes, primero a lomo de camello, luego en bajeles y navíos, cuando no simplemente en el equipaje de viajeros o pueblos emigrantes.

Algo similar había acaecido con *La Odisea* de Homero, primera obra que puso en relación pueblos e islas del Mediterráneo, esencial y míticamente diversos, a través del tema literario del *viaje* de Ulises. Por primera vez el hombre descubre, a través de los cantos homéricos, la existencia de valores diferentes a los que conoce y, sobre todo, aprende a compararlos e intenta *comprender.*

Los ejemplos de «interacción cultural» en la antigüedad de Europa y el Oriente son abundantes y han sido y siguen siendo objeto de estudio a la luz de la historiografía moderna [59]. El ejemplo de la cultura celta «difundiéndose» en diversas regiones de Europa, a las que puso en relación gracias a la comunicación instaurada por un conjunto de indicios de un mismo bagaje cultural original, resulta de un interés muy particular.

---

[58] Kemal, art. citado. El ejemplo paradigmático de *Las mil y una noches* ha tentado desde siempre a la crítica.

[59] *Douze cas d'intéraction culturelle,* Unesco, Conseil international de la philosophie et des sciences humaines, 1984, donde se estudia la metodología de la interacción cultural y los ejemplos del Egipto greco-romano, las relaciones del mundo greco-romano con China, Asia Central y las Galias, las relaciones entre Romanos y Germanos y las «peripecias» de las nociones aristotélicas en Occidente.

Mencionar el ejemplo de las relaciones «interculturales» propiciadas por los celtas no es gratuito, aunque parezca fuera de contexto. Porque la «difusión» de la cultura celta en Europa nos puede ayudar a comprender una buena parte de la función «aglutinante» y homogeneizadora, sin erradicar diferencias esenciales, que cumplió siglos más tarde la civilización española en América, al poner en contacto y «comunicar» entre sí, por primera vez en su historia, diferentes regiones del mismo continente, que habían vivido aisladas e incomunicadas.

En el caso de América, debe añadirse que esa puesta en «relación» se completa con el hecho de la conquista y la voluntad manifiesta de marcar con una impronta cultural «única» la diversidad americana precolombina. En efecto, la «intercomunicación» cultural puede ser también el resultado de una conquista imperial, como ya lo había demostrado la conmoción creada en los conocimientos de la antigüedad por la empresa de Alejandro Magno en Asia, al revolucionar la cultura clásica, gracias al nuevo sistema de relaciones interculturales instaurado.

Lo importante es que no sólo se revolucionó en la Grecia de la cual partió la conquista, sino «también» en los países que atravesó y dominó. El proceso de influencia fue recíproco, como lo sería, siglos más tarde, el viaje de Marco Polo hacia las remotas culturas de los reinos de «Cipango y de Catay», recogido en el *Libro de las Maravillas,* de tan intensa influencia en la «pre-figuración» de América [60].

Esta experiencia de una identidad cultural sometida a un intercambio de informaciones conmueve las bases de la identidad ya adquirida y da la impresión de debilitarla por el impacto del choque cultural. Es evidente que, a su retorno de las Cruzadas, la identidad cultural de los hombres que habían partido ya no era la misma. En ese momento, poco importaba que Jerusalén no hubiera podido ser «reconquistada». Lo que importó fue la «comunicación» creada entre dos culturas

[60] La «idea» que de América se forjan los europeos, incluso «antes» de su descubrimiento, se configura a partir de los textos clásicos sobre la «cuarta región del mundo» que se intuye hacia el Oeste, los países legendarios de la Edad Media cristiana, la mitología celta y las narraciones fantásticas árabes, pero tiene en la obra de Marco Polo un ejemplo concreto de que «otras» realidades bien diferentes a las conocidas son posibles. La imaginería que acompaña el libro de Marco Polo sobre la flora, la fauna, costumbres y seres «extraños» se aplica por simple «trasposición» a América, aun cuando se sepa desde el origen que no se está en las tierras míticas del Oriente asiático.

tan aisladas como la cristiana y la musulmana, tan decisiva para el paso cultural de la Edad Media al Renacimiento.

¿Qué no habría de suceder, pues, en el momento del descubrimiento de América, una vez confirmada la existencia de un Nuevo Mundo, realmente «diferente» de las Indias que se anunciaban? La comunicación creada fue tan importante, que es casi inútil subrayarla en este momento, estando la segunda parte de esta obra consagrada a la «Significación literaria del espacio americano» a partir de las Crónicas y Cartas de Relación del descubrimiento y de la conquista de América.

FRAGILIDAD Y RESISTENCIA CULTURAL. — Lo interesante es subrayar aquí lo que nos parece una certeza. Las culturas en comunicación, sometidas a influencias e interfecundaciones permanentes, resultan más resistentes, aunque aparezcan en principio como más permeables e influenciables, y por ende más débiles, que las culturas sólidamente estructuradas, pero aisladas. De ahí, en buena parte, la variada riqueza expresiva de la narrativa iberoamericana de este siglo, hecha de un cruzamiento de influencias, temas y estilos que no han temido el contacto y la «aculturación», aun a riesgo de «desculturalizarse» o «asimilarse», nociones de grado que analizaremos en el punto siguiente.

Al mismo tiempo, cabe preguntarse si la fragilidad evidente que demostraron las civilizaciones precolombinas en el momento del descubrimiento de América no estuvo en buena parte causada por la total autonomía en que vivían, ignorándose incluso entre ellas. Una vez «descubiertas» parecieron no soportar el intercambio y la comunicación inmediatamente instaurada a nivel inter-regional, para lo cual no estaban evidentemente preparadas. Careciendo de toda experiencia previa de contacto con otras culturas esencialmente diferentes, se desmoronaron en presencia de lo «desconocido». Esta debilidad intrínseca a toda cultura excesivamente aislada puede ser neutralizada con la dimensión que se le quiera dar al «choque cultural» *(cultural shock)* inherente a toda conquista y dominación.

Curiosa pero tal vez lógicamente de acuerdo con este planteo, los pueblos indígenas nómadas no institucionalizados ni jerarquizados excesivamente en un sistema cultural «único», entre los que se encuentran los que poblaban las regiones del Río de la Plata, Brasil y Chile, fueron los que más resistencia opusieron al mensaje cultural que trajeron espa-

ñoles y portugueses a América. El *Arauco domado* de Pedro de Oña, *La Araucana* de Alonso de Ercilla y el *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín lo testimoniarían en la literatura.

DEL ALUVIÓN CULTURAL A LA TORRE DE BABEL

La característica esencial de la identidad cultural americana pasa, pues, por una intensa «transculturación», producida a partir del descubrimiento, pero que no ha cesado hasta el presente, siendo la narrativa contemporánea su mejor ejemplo. La importancia de esta noción en el caso de Iberoamérica necesita algunas precisiones conceptuales.

Se entiende por «transculturación» los fenómenos que tienen lugar cuando dos o más sistemas culturales entran en contacto produciendo una serie de cambios cuyos grados de intensidad varían en función de los sistemas en juego. El término inglés equivalente —*acculturation*—, usado en francés y en muchos textos en español, ha tenido hasta ahora en Iberoamérica una connotación negativa, por el hecho de hacer preceder «culturación» de la partícula «a», que parece sugerir pérdida o disminución de contenido cultural, lo que la aproximaría a la noción de «desculturación».

Ha sido justamente la antropología hispanoamericana la que más ha cuestionado el término «aculturación», especialmente a partir de los estudios de Fernando Ortiz:

> Entendemos que el vocablo «transculturación» expresa mejor las diversas fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana «aculturación», sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial «desculturación» y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, que pudieran denominarse «neoculturación» [61].

---

[61] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963). También Gonzalo Aguirre Beltrán en *El proceso de aculturación* (UNAM, México, 1957) concluye que «ad-culturación» indica unión o contacto de culturas; «ab-culturación», separación de culturas y rechazo, y «trans-culturación» paso de una cultura a otra. Por esa razón prefiere el término de «transculturación».

Pero llámese «transculturación» o «aculturación», lo importante es enumerar los grados del proceso una vez que se ha producido el contacto entre las culturas en juego *(culture contact)*. Los cambios que se producen a partir de esa «comunicación» pueden ir de una simple difusión cultural de un sistema en otro a la asimilación total de uno por el otro o a la combinación entre ambos sistemas hasta el punto de producir un nuevo producto cultural autónomo, amalgama de elementos salidos de una y otra cultura y recíprocamente reinterpretados.

Por otra parte, no debe olvidarse que en el caso de una región como Iberoamérica, hay dos procesos «transculturadores» que se operan al mismo tiempo: uno, entre las metrópolis externas y las capitales americanas y otro entre éstas y el «interior», del país «visible», al «invisible», utilizando la terminología de Eduardo Mallea.

Todo cambio supone una «reculturación» en el nuevo esquema y la narrativa es pródiga en estos ejemplos de readaptación cultural a partir de parciales desculturaciones. Pero antes de analizar los ejemplos más interesantes de esta «transculturación» literaria, son necesarias otras precisiones terminológicas. En efecto, los cambios producidos pueden considerarse como positivos o negativos, según los casos.

Se cosideran procesos positivos:

1) La «adaptación», cuyo alcance se limita a los aspectos «ecológicos» de la «transculturación», forma de ajuste al *hábitat* y nuevo medio geográfico al que se accede. En general, forma parte de la primera etapa del contacto entre culturas, y resulta clara en la forma en que los valores culturales de los inmigrantes se injertan en la sociedad que los acoge. Buena parte de la literatura colonial reflejada en Crónicas y Relaciones da cuenta de esta adaptación al «medio» americano, pero también puede verse reflejada en la narrativa que acompaña, a partir de 1880, los fenómenos de las inmigraciones masivas, especialmente en los países del Río de la Plata.

2) La «integración», que supone un mayor grado de inserción de los valores de una cultura en otra, con la aceptación de valores de ambas, generalmente oficiando la receptora como integradora del sistema que ha contactado. El surgimiento de la noción de lo «criollo» en Hispanoamérica podría ser un buen ejemplo de este grado de «transculturación».

3) Finalmente, se puede hablar de «sincretismo cultural». Aquí ya no estamos frente al aporte de una cultura sobre otra, enriquecida orgánicamente, pero manteniéndose esencialmente la «misma» anterior al contacto. En este ejemplo se está frente a un producto nuevo y heterogéneo en relación a los componentes previos. Los cultos católicos cubanos, enriquecidos con el aporte del *ñañiguismo* africano, serían un buen ejemplo.

Por otra parte, la «aculturación» entendida como:

> Los fenómenos que resultan del contacto directo y continuo entre dos grupos de individuos de cultura diferente, con las modificaciones ulteriores que afectan a los tipos culturales originales de los grupos implicados [62],

tiene aspectos que se consideran negativos. El proceso de «desculturación», especialmente cuando la relación de fuerza entre las culturas es muy desigual (como sucedió en el *cultural impact* que acompañó la colonización de América del Norte), tiene también grados que pueden ir de una simple «copia» o imitación de modelos culturales a la despersonalización, la asimilación, cuando no el «genocidio» cultural.

Se entiende por «asimilación» el proceso negativo por el cual un individuo adopta los modelos culturales de la sociedad receptora y reprime los anteriores, llegando incluso a despreciar sus esquemas y valores de origen. En los casos extremos de «desculturación», dramática en los países hispanoamericanos con fuerte implantación cultural indígena, se llega a la despersonalización y a la negación de los orígenes culturales. Alienación cultural, desprecio de sí mismo y de los suyos, complejo de inferioridad cultural, angustias varias sobre la propia identidad desgarrada, forman parte de una gama de contradicciones que la narrativa iberoamericana refleja en muchas de sus páginas.

[62] Definición del Social Science Research Council (1935), citada por Ana Vázquez en su trabajo «Les implications idéologiques du concept d'acculturation», *Cahiers de sociologie économique et culturelle* (núm. 1, junio, 1984) donde realiza un completo inventario de las acepciones del término a partir de la primera acepción de «préstamo cultural» de Powell en 1880 y de la propia definición de cultura de Herskovitz, «la cultura es la parte del medio que es hecha por el hombre», y de Linton, «la cultura es la suma de conocimientos, actitudes y modelos habituales de comportamiento que tienen en común y se transmiten los miembros de una sociedad determinada».

Frente a estos variados procesos de «transculturación» debe mencionarse también el fenómeno de la «contra-aculturación». Las culturas dominadas y amenazadas de «asimilación», desculturación o genocidio reaccionan a veces y tratan de restaurar los modos de vida anteriores a la influencia cultural del exterior. Movilizados alrededor de mitos reactualizados o figuras mesiánicas, se habla del retorno a los orígenes, a las fuentes de la cultura nativa, buscando la autenticidad que se percibe alienada por el impacto de la cultura dominante. Buena parte del americanismo literario, con sus expresiones indigenistas y nativistas, deriva de esta «contra-culturación»; pero la esencia del debate es tan profunda que marca en buena parte la línea que separa la dialéctica de «los movimientos centrípeto y centrífugo» en que se expresa la cultura americana.

Los males americanos y la culpa de los «otros». — Debe también mencionarse en este contexto la tesis del «aluvionismo cultural», según la cual Iberoamérica ha padecido una sucesión de influencias culturales debida a los cambios de la cultura europea, sin que se haya producido una suficiente evolución interna después de cada uno de los «embates».

De esta tesis —iniciada por José de Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925)— se deriva una historia cultural americana determinada siempre «externamente» (en forma «exógena» y no «endógena») y, por lo tanto, secuencial e imitativa y, en definitiva, falsa e inauténtica. Vasconcelos destacó la «discontinuidad» que ha caracterizado al desarrollo histórico y cultural americano, debida a la «superposición» sin «superación» de los diferentes momentos que significaron la Colonia, la Revolución y la instauración de la Modernidad [63].

Algunos autores han elaborado una lista de «males» acumulados a partir de esta intensa «transculturación», que no harían sino reflejar las contradicciones en que se debate la identidad americana.

[63] El debate que desencadenan en el siglo XVIII las teorías presuntamente «científicas» de Buffon y De Pauw sobre el continente americano, las afirmaciones de Hegel colocando a América fuera de la Historia, se prolongan en las discusiones de positivistas, evolucionistas y los nuevos cientificistas del siglo XIX. Pese al optimismo de Vasconcelos, la visión «negativa» sobre América de Francisco Bulnes en *El porvenir de los pueblos latinoamericanos* (1899), lo lleva a neutralizar su mensaje insistiendo en la «discontinuidad» de la historia americana.

En efecto:

> Muchos autores han señalado que en la sociedad latinoamericana conviven grupos sociales correspondientes a todos los grados de la evolución humana.
>
> Difícilmente puede señalarse con precisión en qué etapa de la civilización occidental se encuentra la sociedad latinoamericana.
>
> En Latinoamérica lo que se ha acumulado son las puras contradicciones irresolutas, contradicciones anacrónicas por presentarse en un tiempo que no es el suyo,

como ha inventariado Abelardo Villegas [64]. Las «invariantes» americanas, cuyos males enumera por su parte Ezequiel Martínez Estrada, son lo colonial, lo indígena, lo gauchesco, lo *aluvial,* «coágulos inasimilados que se trata de ocultar». Con la importación de elementos de otros sistemas culturales, que llegan a través de la escuela, la inmigración, el capital extranjero, el fenómeno económico, nuevas artes y técnicas, se trata de «exorcizar esos lastres malignos». Pero, en la medida en que los sistemas importados carecen «de espíritu», se generan nuevos males: «una barbarie corrompida por la cultura; una cultura pegadiza y bastarda» [65].

Pero ha sido Carlos Real de Azúa quien ha efectuado un pormenorizado estudio de las dificultades que el pensamiento americano de raíz liberal, positivista y evolucionista, tuvo para entender el intenso proceso de «transculturación» creado en América, especialmente a partir del «aluvión» inmigratorio de los años 1880-1920 [66].

Se ha hablado así de:

---

[64] Abelardo Villegas, *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano,* Siglo XXI, 1972, pág. 16.

[65] Resumen de Real de Azúa en *Historia visible e historia esotérica* (Calicanto, Montevideo, 1975): «Los males latinoamericanos y su clave», donde recuerda que también José Martí en *Nuestra América* (1891) al oponerse a la antítesis de Sarmiento entre «civilización» y «barbarie», habla del distingo entre «la falsa erudición» y «la naturaleza», sus descastados que son más culpables que «nostálgicos o equivocados».

[66] Real de Azúa, *o. c.,* insiste en «la maldición de haber nacido americanos» a la que alude Alfonso Reyes en su *Presagio de América* y se refiere a la imagen de «almas sin pasaporte» creada por Victoria Ocampo para ilustrar el carácter de «destierro» que tiene la cultura americana, tal como escribe H. A. Murena en *El pecado original de América.*

1) «Rémoras raciales», originadas por la heterogeneidad del aporte étnico y las desarmonías consiguientes, derivadas de cada uno de los grandes aportes: negros, indios, mestizos y la diversidad de la inmigración, generalmente la más ignorante y pobre de Europa, proveniente del sur de Italia, España o del Levante mediterráneo.

2) Dificultades de «comunicación» y asentamientos humanos inherentes a un continente geográficamente violento y «naturalmente» aislado: el desierto, las selvas, el clima tropical, las marismas y las montañas inaccesibles confabulados contra la «transculturación».

3) «Contradicciones sociales»: la «barbarie nativa» luchando contra la «civilización europea»; la Iglesia aliada con el atraso feudal y las supersticiones indígenas; la herencia española y católica, rémoras que, en definitiva, se opondrían a una América inflamada de positivismo, evolucionismo y racionalismo cientificista.

4) La «visión conspirativa de la historia»: De la «Leyenda Negra» al «imperialismo cultural», del colonialismo al neo-colonialismo, de la alienación al consumismo, la lista de «culpas» de los «otros» (que incluyen desde los españoles de la conquista a los *yanquis* en la actualidad), Iberoamérica habría sido objeto desde siempre de una «conjura». La transculturación que ha padecido América se interpreta como una forma de «dependencia» que tiene no sólo sus «culpables» directos en el exterior, sino también «agentes colaboracionistas» en el interior de los países. El fenómeno que en México se llama *malinchismo,* por el nombre de la amante indígena de Hernán Cortés, puede llamarse «oligarquías locales», *vendepatrias, cipayos,* y en la medida en que cierta burguesía ilustrada vive pendiente del mimetismo cultural, puede convertirse en *rastacueros, gusanos,* trasplantados y la curiosa fauna de «oborígenes» americanos que viajan por Europa admirados y boquiabiertos, inventario de personajes que prolifera en la novelística hispanoamericana.

«Conoceremos la historia para poder maldecirla», escribió Francisco Bilbao en *Evangelio americano,* enumerando los males «importados» por la cultura hispánica: el fanatismo, el despotismo, la ignorancia. A ellos se sumarían, a partir del *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, los males del materialista y «pragmático» mundo sajón. Las «culpas ajenas» cambian de destinatario, pero seguían siendo parte de una teoría «conspirativa» de la historia que tenía a América como obje-

to de una «conjura» y una «maldición» que se prolonga hasta nuestros días.

Aunque el pensamiento americano está jalonado de obras que temen y cuestionan la «aculturación», no debemos insistir demasiado en la historia de las ideas en el contexto de este trabajo, centrado como está en la narrativa. Sin embargo, es inevitable hacer referencia a algunos de sus títulos, ya que muchas páginas de la narrativa americana no hacen sino reflejar las diferentes corrientes en que se han expresado estas preocupaciones.

En algún caso, es el mismo autor quien escribe ensayos y novelas, como el boliviano Alcides Arguedas, autor de *Pueblo enfermo* (1903). En otros, no se reflejan sino las contradicciones de la época, como en Esteban Echevarría, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento o en Lastarria.

Finalmente, hay quienes sólo han escrito lamentadas críticas, como los ensayos de César Zumeta, *Continente enfermo* (1899), de Francisco Bulnes, *El porvenir de los pueblos latinoamericanos* (1899) o el discutido Carlos Octavio Bunge de *Nuestra América* (1903), en el cual se han basado muchos textos abiertamente racistas de autores posteriores. Ante la inmigración masiva, la literatura reacciona también en forma polarizada. Mientras unos daban la bienvenida a la *aculturación* creada, otros temían la maldición de la *torre de Babel.*

4. LA DIALÉCTICA DE LAS OPOSICIONES

La identidad cultural iberoamericana se ha caracterizado desde siempre por el enfrentamiento dualista en parejas de valores, conceptos y tendencias políticas, filosóficas y estéticas de carácter antinómico, cuando no abiertamente contradictorias. La narrativa en que esa dialéctica de nociones radicalmente opuestas se ha expresado, no ha hecho sino traducir unas y otras actitudes, recogidas a su vez por la crítica literaria antagonizada en posiciones que han enfrentado lo nacional a lo internacional, lo urbano a lo rural, lo tradicional a lo renovador.

Estas preocupaciones americanas no pueden, sin embargo, dejar de insertarse en la tradicional dicotomía que opone dos concepciones de la literatura: ¿Es la narrativa reflejo de la realidad social que nos rodea o del futuro que ya es posible percibir en su germen o, por el contrario, estamos frente a un modo de expresión artística cada vez más autónomo, con reglas, valores y medidas que le son propias?

Esta oposición, replanteada una y otra vez a través de los siglos de la historia de la literatura, permitiría ordenar toda la producción literaria en dos grandes tendencias: una realista y otra formalista, subordinando los argumentos a favor o en contra de la autonomía artística. Pero, como señala Dieter Wellershoff:

> De esta suerte se habría confirmado solamente el modelo de una discusión básica sobre teoría literaria. La cuestión jamás podría decidirse, porque no se trata de una *antinomia* contradictoria, sino polar, esto es, de posibilidades de orientación y trabajo en esta o aquella dirección y que en los extremos participan también del contrario y sólo pueden negarlo [67].

Esta participación de los «contrarios» en sus «extremos», propuesta por el crítico alemán en su interesante estudio sobre *Literatura y praxis,* puede ser de particular interés en la perspectiva de la dialéctica polarizada en que se ha debatido desde sus orígenes la cultura iberoamericana. Desde este punto de vista, las posiciones enfrentadas caerían si desapareciera su contrario, como si la creación en que se expresan necesitara de esa «tensión» permanente hecha de afirmaciones en oposición, aspecto que resulta clave en la perspectiva del «imaginario subversivo» americano.

Porque la «integración», cuando no la «síntesis» o el «sincretismo» que nociones como la «transculturación» han propiciado, son demasiado recientes como para haber eliminado de raíz esa dialéctica de los opuestos en que Iberoamérica se ha debatido, a veces dramáticamente, a lo largo de su historia. Por otra parte, aunque se proclame en la actualidad una narrativa que se enriquece, justamente gracias a esas contradicciones, en una visión que «concilia los opuestos», la perspectiva dualista sigue siendo necesaria para entender la historia de la cultura del continente.

---

[67] Dieter Wellershoff, *Literatura y praxis,* Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 13.

De auténticos y desarraigados. — La primera precisión que debe hacerse en esa perspectiva histórica es que las parejas de valores antinómicos pueden considerarse como positivas o negativas según el punto de vista político, estético, ideológico o filosófico asumido. Pero, además, debe puntualizarse que la línea demarcatoria que las separa no es siempre muy clara y varía según los países y los momentos históricos.

En una aproximación simplista al problema, se podría decir que lo que aparece como «auténtico» americano podría ser identificado con lo indígena, lo nativo y formas de nacionalismo radical e intransigente. Por el contrario, lo «foráneo», asimilado al «universalismo», estaría en la base del desarraigo y la evasión, la alienación, ese «mal de Europa», como lo llamaba Manuel Gálvez.

Aceptar una modernización impulsada desde el exterior —dirían otros definiéndose como «cosmopolitas», término hoy caído en desuso— es el único modo de entablar en forma fructífera el necesario diálogo «intercultural» entre Europa y América. En nombre del título de la revista inglesa *Cosmópolis,* que creó la palabra, Rubén Darío concluye su introducción a *Prosas profanas* con el grito de «¡Buenos Aires! ¡Cosmópolis!».

La tradición se opone a la vanguardia, el fondo a la forma, el pensamiento conservador al liberal, en un juego de líneas cruzadas y zigzagueantes según los períodos y los países. Este dualismo se ha llegado a plantear en términos geográficos: el campo «contra» la ciudad, el «interior» contra el «puerto», reflejando este esquema una literatura rural, realista y arraigada, pero «bárbara», frente a una literatura urbana escapista y sometida a todo tipo de influencias foráneas, generalmente esteticistas, pero representativa de los nuevos sectores urbanos emergentes.

Como ha señalado Saúl Yurkievich en un ensayo sobre las vanguardias literarias americanas:

> El pasatismo y el futurismo en América Latina están íntimamente vinculados con la flagrante diferencia entre sociedades agrarias, arcaicas, duales o feudales, de escasa diferenciación productiva y estructuralmente inmóviles, y sociedades de relativo desarrollo industrial, alto grado de urbanización y escolarización, considerable diversificación y movilidad de clases. La cultura rural, más estable y con más neta identidad

> étnica, es conservadora, se repliega sobre sí misma para preservar su singularidad del embate homogeneizador de la civilización urbana. Al margen de la revolución tecnológica y de la era de las comunicaciones, no vive la aceleración histórica, el culto al cambio o al intercambio ni las transformaciones tan vertiginosas como radicales de las grandes ciudades, las del revoltijo contrastante, las del aluvión inmigratorio, las de la mezcolanza multitudinaria, las removedoras masivas, las provocadoras de los encuentros y los desequilibrios mayores [68].

Ante esta realidad dual, no es extraño que toda «vanguardia» aparezca como un fenómeno «ciudadano», y que el «regionalismo» conserve su vigencia en la medida en que existe el subdesarrollo rural o como forma nostálgica de devolver al arte «el aura, la sacralidad telúrica y la identificación mitológica con la naturaleza». Para Yurkievich, regionalismo y cosmopolitismo, «están directamente ligados al grado de ruralización o de urbanizacion de cada área cultural», una relación a través de la cual se vinculan las culturas «centrales» y las «excéntricas» y en la cual se traduce la tensa penetración de culturas «periféricas» por las «metropolitanas», asimilación que, si bien es deseable y necesaria en la mayoría de los casos, puede ser excesivamente tributaria y dependiente en otros.

Toda la estructura cultural iberoamericana funciona entre estos dos extremos, que desde su mismo origen han fijado sus relaciones de fuerza detrás de los conceptos de «internacionalismo» y de «nacionalismo». Sucesivamente, primero en el debate colonial entre «criollos» y «peninsulares», luego a lo largo del siglo XIX entre las nociones de civilización y barbarie, conservatismo y liberalismo, catolicismo y positivismo, y, en los albores del siglo XX, entre cosmopolitismo y nacionalismo, y, más recientemente, entre izquierda y derecha.

DUALISMOS E INTEGRACIÓN. — La historia de esta dicotomía es variada, ya que a veces se concentra en algunas capitales americanas y se ignora en otras, o es isócrona en un ritmo pendular que varía de intensidad o mezcla sus rasgos y su propia valoración. En efecto, como no ha dejado de señalar la crítica:

---

[68] Saúl Yurkievich, *A través de la trama (sobre vanguardias literarias y otras concomitancias)*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984, págs. 7-8.

> La cosmovisión realista y la fantástica, la atención referencial a la historia y su negación, el manejo de la lengua culta y la recuperación del habla popular, la expresividad existencial y la impasibilidad objetivante, esos opuestos convivirán dentro del movimiento en variadísimas dosificaciones, por lo cual singularizan parcialidades [69].

Desgraciadamente —y salvo honrosas excepciones—, los abanderados de estas posturas antagónicas, han revertido los males de la cultura hispanoamericana (o los que se consideran tales), sobre el «contrario» y en pocas ocasiones se ha buscado una «síntesis» positiva. Por esta razón, puede decirse sin exagerar que buena parte de las polémicas literarias americanas han girado alrededor de estos temas, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre nociones como tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evolución y revolución, evasión y arraigo, apertura hacia «otras» culturas y repliegue aislacionista y defensivo sobre sí misma. El artista iberoamericano se ha debatido entre estas dos visiones en conflicto. La opción —como ha precisado Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*— se ha planteado en términos de un «provincianismo de fondo y un anacronismo de forma» para unos, y en la imitación de estilos y temas de la vanguardia para otros.

Aunque hoy puede parecer superada la oposición entre hispanistas e indigenistas, entre formalistas y artistas comprometidos, entre realistas y fantásticos, y presentarse este dualismo como «un campo de líneas sucedáneas para la ilusión de un debate», lo importante es observar —como ha hecho Julio Ortega— que detrás de ellas pueden reconocerse dos imágenes contrapuestas: la del hombre «histórico» y la del hombre «esencial» [70], que hoy aparecen «integrados» en una visión única de mayor densidad y en una identidad cultural enriquecida por su propia complejidad.

Esta contradicción se ha traducido en la narrativa iberoamericana en un doble movimiento: «el centrípeto» nacionalista y «el centrífugo» universalista. Mientras para los protagonistas del primero las verdaderas «raíces» de la identidad iberoamericana estarían en el corazón se-

---

[69] Ángel Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Procultura, Bogotá, 1982, pág. 295.

[70] Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Monte Ávila, Caracas, 1969, pág. 9.

creto y escondido de América, para los segundos la identidad es el resultado del juego de reflejos entre Europa (o si se prefiere la llamada cultura occidental) y América, espejos que se reenvían mutuamente imágenes, símbolos y mitos.

Estos movimientos, que han marcado la historia cultural de Iberoamérica y, por lo tanto, la de su identidad parecen estar lejos de haber sido superados y alimentan todavía los debates sobre la identidad que sigue reflejando la narrativa contemporánea. Por ello consideramos de utilidad ofrecer un cuadro resumido de las parejas antinómicas, agrupadas según su significación cultural, geográfica, literaria, política y filosófica.

LAS PAREJAS ANTINÓMICAS DE LA NARRATIVA IBEROAMERICANA. — En las parejas antinómicas que se enumeran a continuación, las connotaciones positivas y negativas se muestran cruzadas según los puntos de vista estéticos, ideológicos o políticos en juego. Más que una línea que separe tajantemente las dos columnas que presentamos, la ambigüedad y la oscilación de las fronteras nos permiten hablar de una interacción dialéctica entre unas y otras conceptualizaciones, según los períodos y según los países. Aunque la opción bipolar —positiva y negativa— debe ser rechazada desde un punto de vista crítico contemporáneo, no puede omitirse en la perspectiva histórica, tantas polémicas y tanta violencia se han desencadenado en su nombre.

Unidad	Diversidad
	Pluralismo
Uno	Múltiple
Micro-cultural	Macro-cultural
Movimiento centrípeto	Movimiento centrífugo
Cultura endógena	Cultura exógena
	Transculturación
	Interculturalidad
Cultura excéntrica	Cultura central
« periférica	Cultura metropolitana
« marginal	
Interior	Puerto
Campo	Ciudad
Telurismo	Urbanismo
Arcadia	Megalópolis

Auténtico	
	Foráneo
Barbarie	Civilización
Calibán	*Próspero*
	Ariel
Nostalgia	Renovación
Inmovilismo	Innovación
Arraigo	Evasión
Identidad	Alienación
Resistencia	Entrega
Tradición	Novedad
Fondo	Forma
Clasicismo	Vanguardia
Romanticismo	Neo-clasicismo
	Experimentación
Realismo	Realismo mágico
	Real maravilloso
	Literatura fantástica
Costumbrismo	Afrancesamiento
Indianismo	Hispanismo
Indigenismo	
Naturalismo	
Criollismo	Modernismo
Regionalismo	Surrealismo
Sociedad	Individuo
Pueblo	*Elite*
Criollo	Hispánico
Nativo	Inmigrante
Indígena	Europeo
Nacionalismo	Internacionalismo
	Universalismo
	Cosmopolitismo
	Lo metropolitano
Independencia	Dependencia
Pasatismo	Futurismo
	Progreso
Conservador	Liberal
Derecha	Izquierda

Repliegue	Apertura
Integración	Cambio
Continuidad	Ruptura
Autóctono	Importado
Autarquía	Interdependencia
Aislacionismo	Participación.

La unión de los complementarios. — La primera impresión que produce la identidad cultural resultante de un lista de estas características es la de una confusión y una heterogeneidad que, analizada en detalle, parece más el resultado de una yuxtaposición contrastada que la de una «sucesión», al modo como la estructura la historiografía europea.

Sin embargo, puede imaginarse, como propone Graciela Maturo, una profunda unidad a partir de la «superación de los opuestos» o por «la unión de los complementarios», y que hace derivar de la doctrina teológica de la *coincidentia oppositorum* [71]. Resulta, en este sentido, más importante redescubrir, no precisamente lo «distintivo» de las identidades culturales variadas en que se expresa lo americano según los países, las zonas, los momentos históricos o las variadas disciplinas en que se canaliza, sino destacar «el estrato fundante que les es común» y que los pueblos han tratado y realizado en distinta medida y con diversas modalidades. Se puede hablar así, como hace Víctor Massuh, de «la armonización de lo diverso» o de «lo diverso en lo complementario» [72].

Se puede, también, proponer el estudio de «analogías culturales» a través del trabajo interdisciplinario o de comparatistas. No es difícil en esta perspectiva descubrir cómo rasgos que aparecen como «particulares» son en definitiva «constitutivos» e inherentes a todo ser humano.

Desde esta perspectiva puede proponerse también una visión «universal» del ser americano que no pase necesariamente por las categorías clásicas de la llamada cultura occidental. El inventario de mitos

---

[71] Graciela Maturo, «El sustrato religioso como base de la integración latinoamericana», ensayo incluido en *América Latina: integración por la cultura,* Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1977, pág. 66.

[72] Conferencia pronunciada el 17 de enero de 1984 en la Unesco, París, con ocasión de la celebración del centenario de Andrés Bello.

símbolos, y el reconocimiento de un *ethos* cultural común pueden contribuir a esta tarea de definición, cuyos paradigmas más explícitos ya surgen de las mejores páginas de la narrativa iberoamericana.

5. LA UNIDAD Y SUS MITOS

DE LA COMARCA A LA REGIÓN

La definición del concepto de identidad cultural requiere otras precisiones. Porque, en efecto ¿de qué identidad se habla cuando se insiste en la importancia y en la actualidad del tema? ¿Se habla, acaso, de la identidad cultural de los individuos —en nuestro caso de los escritores— o de la de los grupos sociales representados en las obras —gauchos, indios, obreros, peones, clase media, etc....— o de las naciones del continente, aisladamente consideradas, o de Hispanoamérica entendida como una «unidad»?

Según se hable de una u otra «identidad», su definición será diferente, no sólo en el aspecto cuantitativo —individuo, grupo, sociedad, país o región— sino en el «cualitativo». En efecto:

> Al pasar del grupo a la sociedad y de ésta al continente, la noción de identidad no sólo crece cuantitativamente, sino que se transforma en un «salto cualitativo» [73].

Porque en ese salto «cualitativo» se realiza una operación que es fundamentalmente intelectual. En efecto, si bien el sentimiento de pertenecer a una comunidad se establece en base a una autodeterminación implícita e instintiva, afectiva e intuitiva, el de integrar una «unidad» a nivel continental necesita de una conceptualización teórica y de una adhesión racionalizada.

La noción de identidad cultural a nivel continental ha sido elaborada intelectualmente, aunque haya aparecido a lo largo de toda la histo-

---

[73] «La identidad de América Latina» por Gustav Siebenmann en *Homenaje a Rodolfo Grossmann en sus 85 años* (Editado por Sabine Horl, Peter Lang, Frankfurt, 1977), pág. 36.

ria de Iberoamérica con nombres y matices diversos según las tendencias. Unos y otros han logrado dar coherencia a los elementos dispersos y aun contradictorios de esa «unidad», hasta el punto de que ha podido llegar a ser percibida como un sentimiento inalienable de pertenencia a una misma comunidad de origen y de destino. Hispanoamérica, Latinoamérica, son hoy conceptualizaciones que suscitan adhesiones casi tan apasionadas como las de Patria o comarca. ¿Acaso no se llama a Iberoamérica la «Patria Grande»?

El ensayo filosófico y político, pero también la narrativa y aun la poesía (basta pensar en el *Canto General* de Pablo Neruda o en muchos de los poemas de José Martí, Rubén Darío o César Vallejo) [74], han contribuido a forjar las síntesis necesarias para hacer posible esa percepción global de la identidad americana, más allá de los particularismos locales. En efecto, gracias a la literatura contemporánea hispanoamericana, se puede hablar de «una mayor eficacia para representar arquetípica y aun míticamente la identidad del continente» [75] en su proyección universal como unidad.

La percepción de una «unidad» americana, cualitativamente distinta de los particularismos que la forman, no impide que sus expresiones literarias sigan siendo esencialmente fieles a las lealtades instintivas hacia el grupo, la familia o el pequeño rincón al que se refieren sus páginas. Una no excluye a la otra, aspecto que resulta clave en la comprensión crítica de una narrativa que, salvo contadas excepciones, sigue estando referida a lo «local» y que, sin embargo, es «representativa» de lo americano, no sólo a nivel continental, sino universal. Basta pensar en la proyección universal de los poblados arquetípicos de la ficción contemporánea, como Rumí de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, Macondo de la obra de Gabriel García Márquez, Comala de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o Santa María de Juan Carlos Onetti.

Lo «microcultural» americano es de tanta importancia como la expresión de una identidad de carácter continental «macrocultural».

---

[74] Se podría imaginar una selección poética concebida desde esta perspectiva, donde figurarían poemas como *Alocución a la poesía* o *La Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, epopeyas nacionales como *La Araucana* de Alonso de Ercilla, la obra de Juan Zorrilla de San Martín sobre José Gervasio Artigas, algunas de las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones, poemas de Nicolás Guillén y tantos otros.

[75] Siebenmann, art. citado.

Porque, como sostiene Gustav Siebenmann:

> El primer criterio para que un texto o conjunto de obras literarias tenga importancia es de carácter microcultural,

término que utiliza en el sentido de

> sistema semiótico o comunicativo en una tribu o una comunidad, en una zona geográficamente determinada [76].

Pasar del esquema «microcultural» al «macrocultural» de la identidad implica no sólo subrayar el salto «cualitativo» anotado, sino también recordar que la identidad cultural de todo individuo debe inscribirse en la cultura de un grupo o clase, y ésta, a su vez, depende de la sociedad a la que pertenece. La identidad cultural de un individuo no puede aislarse de la de su grupo y su sociedad, por lo que los tres significados se imbrican, sin que por ello tengan que ser necesariamente idénticos, pero sin que deban aparecer como exclusivos y diferenciados.

ELITES CREADORAS Y ELITES MARGINALES

La tentación elitista individual o de clase amenaza estas nociones. En efecto, en sociedades muy polarizadas, no sólo en términos económicos, sino intelectuales, como lo son las iberoamericanas, el nivel cultural en que se expresa la identidad de un grupo puede fácilmente aparecer como «descosido» del resto de la sociedad. El mundo histórico hispanoamericano, muy abierto, culturalmente hablando, a lo universal y en consecuencia fuertemente penetrado por instancias extrañas a su misma realidad,

> aparece nucleado por poderosas minorías internas y excesos de personalismos, que mantienen residuos inadecuados para el mantenimiento de un ritmo dialéctico objetivo y comunitario, y aparece en conse-

[76] «El concepto de *Weltliteratur* y la nueva literatura latinoamericana» por Gustav Siebenmann, ponencia presentada en el Congreso de Literatura Iberoamericana celebrado en Madrid, junio 1984, pág. 4 de la versión mecanografiada, facilitada gentilmente por el autor.

cuencia con una alta inadecuación. Por otra parte, el magma étnico y social de su población impone unos niveles de cultura subjetiva de enorme desigualdad, lo cual, a su vez, formaliza un inconveniente de enorme consistencia para la elaboración de proyectos de identidad comunitaria [77].

La falta de homogeneidad social, política y aun económica de las sociedades iberoamericanas lleva a que la condición «intelectual» aparezca como sinónimo de «marginalidad», un aislamiento que, si bien puede ser defensivo y voluntario, «elitista» en los hechos, está generalmente forzado por la propia estructura socio-política de sistemas reticentes a la expresión cultural. El «elitismo» puede constituirse en un mecanismo de protección frente a una dictadura, a la censura o al simple desinterés de una clase mercantilista.

Sin embargo, aunque marginalizados, los intelectuales en general y los artistas en particular, pueden tener una influencia siempre decisiva. Gracias a la tensión que separa al creador del resto de su sociedad, se proponen términos más arriesgados y, por lo tanto, más enriquecedores para la creación. Un estudio de la función utópica, hecha de esa «tensión» entre el «ser» y el «deber ser», resulta de gran importancia en toda historia del pensamiento y de la literatura de Iberoamérica [78].

Es evidente que, en muchos momentos de la historia de América, la cultura de esa «clase intelectual» —cuando no la de individuos aislados (pensemos en Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Vasconcelos, José Martí o Eugenio María de Hostos— ha tenido importantes consecuencias, aunque no haya sido inmediatamente compartida por la totalidad de la sociedad a la que pertenecían o sus resultados no se hayan podido medir en una relación directa de causa a efecto.

Porque —como recuerda Karl Mannheim— la función cultural de una minoría puede tener una inesperada consecuencia años después o gracias a un trabajoso proceso de influencias imprevisibles de antemano, ya que:

---

[77] Mario Sambarino, *o. c.*

[78] Para más detalle ver «Notas para un estudio de la función de la utopía en la historia de América Latina», *Latinoamérica, Anuario de Estudios Latinoamericanos*, UNAM, México, 1983, págs. 93-115, por Fernando Ainsa, donde desarrollamos estas ideas.

> Una investigación sociológica de la cultura de una sociedad liberal debe empezar por la vida de aquellos que crean cultura, es decir, la intelectualidad y su posición dentro de la sociedad [79].

En sociedades diversificadas y polarizadas por la permanente dialéctica de las antinomias en que se debaten, como lo son las hispanoamericanas, la tentación del «exclusivismo elitista» ha sido grande. Muchas expresiones culturales se han resentido de ese divorcio entre la creación individual y el resto de la sociedad, favoreciendo una incomprensión mutua nunca superada. Porque si uno aparece como elitista y «torremarfileño», la gran masa del pueblo resulta en contrapartida despreciada por su carácter ignaro. No hay regla de oro para medir estas distancias por lo que los riesgos «totalizantes» son flagrantes y no es extraño que se haya caído en ellos en repetidas ocasiones.

Pero además, la debilidad y la condición de marginalidad absoluta, debida al aislamiento, cuando no a la enemistad, de las *elites* entre sí (política, artística, filosófica, científica, etc.), y de éstas con las sociedades de las que emanan, ha conducido a una atomización y a una gran dispersión de esfuerzos culturales. Sin embargo, gracias a estos mismos desajustes esenciales se ha dado una gran variedad de tendencias estéticas. Su inventario resulta sorprendente. Revistas, manifiestos, movimientos, asociaciones y proclamas, obras aisladas y colectivas de las más diversas tendencias estéticas, sociales e ideológicas han florecido en los rincones más aislados del continente. La historia detallada de la literatura iberoamericana permite rastrear este fenómeno, incluso hasta el período colonial [80].

Es más, puede sostenerse sin exagerar que buena parte de la diversificada riqueza en que se expresa la identidad cultural americana proviene de esta atomización de tendencias y direcciones. Ante la ausencia

---

[79] *Man and Society* por Karl Mannheim, pág. 81, donde distingue entre los siguientes tipos de elite: política, organizativa, intelectual, artística, moral y religiosa. El creciente debilitamiento de la cultura contemporánea provendría del progresivo aislamiento de las élites entre sí.

[80] Como tendremos oportunidad de analizar más adelante, los primeros signos y marcas diferenciadoras entre España y América aparecen ya en la literatura colonial. La modificación del «modelo» hispánico, muchas veces severamente condenada por la administración de la Corona española, permite el surgimiento de una visión paradigmática criolla.

de coincidencia y participación de intereses, de colaboración e integración entre los creadores y las sociedades a las que pertenecen, es difícil hablar de la «cohesión» necesaria a toda identidad cultural, al modo como la entendía «religadamente» T. S. Eliot:

> Una religión no sólo requiere un conjunto de sacerdotes que sepan lo que hacen, sino además un conjunto de fieles que sepan lo que se está haciendo [81].

El estudio de la identidad cultural en Iberoamérica está todavía separado tajantemente entre actores y protagonistas, fieles y sacerdotes, que «no saben lo que hacen, ni lo que se está haciendo», pero que, por el contrario, están abiertos a todo tipo de influencias y proposiciones. Estas características no son incompatibles en una identidad completa como la americana, y de la contradicción flagrante que muchas veces signan sus páginas, herejías necesarias para la vitalidad de toda religión, han surgido obras apasionantes, como saben sus profetas y sostienen sus lectores.

LAS CATEGORÍAS MICRO Y MACRO CULTURALES

La perspectiva local, nacional y universal con que puede aproximarse el tema de la identidad cultural, necesita un método de estudio que tenga en cuenta estas vertientes. Se pueden así estudiar por un lado las relaciones de América Latina —es decir de Iberoamérica más los países de otras expresiones lingüísticas de la región, como los del Caribe, Surinam, Belice, la Guayana— con las grandes formaciones culturales de Oriente y Occidente.

Mencionar al Oriente en el marco de América Latina no es gratuito, ya que la presencia en el Caribe de aspectos de la cultura asiática, sobre todo hindú y china, es fundamental para cualquier intento de definición de la identidad cultural de la región, especialmente en países como Trinidad y Tobago, Surinam, pero también en Cuba y en Pana-

---

[81] T. S. Eliot, *Notas para la difinición de la cultura,* edición española de Bruguera (Barcelona, 1984), pág. 31.

má. Basta pensar en la obra de Severo Sarduy en Cuba [82] o en la de V. S. Naipul en Trinidad.

El empleo de estas categorías «macroculturales» —Oriente y Occidente— en la perspectiva internacional latinoamericana necesita además una comprensión de la identidad cultural a partir de la función de sus contenidos tradicionales intrínsecos. No puede dejar de tenerse en

> consideración los microsistemas de ideas, corrientes o de tradición que actuaron en el pasado latinoamericano y que, aún hoy, tienen vigencia [83].

La relación entre lo «macro» y lo «micro» cultural permite abordar la dinámica específica de la identidad y proponer un método. Así, un autor como Víctor Massuh analiza los componentes específicos americanos: el indígena, el ibérico y el europeo moderno.

1) El «componente indígena», que incluye el universo espiritual precolombino:

> Corre por las venas de América y la configura fuertemente con sus rasgos estéticos, su ontología mítica, un peculiar sentido de la comunidad, una religiosidad cósmica, la deificación de la naturaleza. La presencia condicionante de esta última contribuyó a elaborar una imagen del hombre concebido como parte integrante de ella y no como su señor [84].

2) El «componente ibérico», expresado en la dimensión voluntarista de una visión unívoca y metropolitana, ha contribuido fundamentalmente a la configuración de América como una unidad. El hecho de la conquista y la consiguiente organización administrativa del imperio español a través de las leyes de Indias, comunes a toda la región, unido a factores como la religión y la lengua, contribuyeron al surgimiento de esa identidad cultural «relativamente homogénea».

3) Finalmente, el «componente europeo», especialmente a partir de la difusión de las ideas del «siglo de las Luces», marcó no sólo el proceso de la independencia, sino el «proyecto» cultural de la socie-

---

[82] Especialmente en su novela *De dónde son los cantantes*, donde surgen con nitidez los trasfondos culturales de La Habana y sus fuentes más directas: España, África y China.

[83] *La cultura latinoamericana: el problema de su autonomía* por Víctor Massuh, en la obra colectiva *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe* (Unesco, París, 1981).

[84] Massuh, ensayo citado, pág. 150.

dad americana, tal como se expresa a lo largo del siglo XIX en los sucesivos movimientos romántico, racionalista y positivista. Esta apertura universalista se consolidó con el aporte cultural de una fuerte inmigración de origen europeo, concentrada en algunas regiones americanas, como el Río de la Plata, entre los años 1880 y 1920, y Venezuela y Brasil de 1930 a 1960.

Aunque presentes en forma constante y en una interacción indiscutida entre regiones y períodos históricos diversos, estos tres componentes básicos de la «unidad» cultural americana, han generado movimientos «exclusivistas», como el indigenismo, el hispanismo y el europeísmo. Cada uno de ellos ha propuesto un proyecto cultural unilateral, generalmente fallido en la medida en que, más allá de una dialéctica de integración armónica, se ha movido con violencia hegemónica. Al ignorarse mutuamente y al superponerse históricamente, estos planteos culturales han amputado alternativamente partes esenciales de lo que podría haber sido un proyecto global americano.

La proposición de Massuh —una «cultura de síntesis» que tenga en cuenta proporcionalmente estos componentes según las regiones y los momentos históricos— va en la misma dirección de la enunciación de otros autores americanos que han hablado del «mestizaje» cultural, como Arturo Uslar Pietri, del «hombre completo» de Eugenio María de Hostos, del «hombre entero» de José Martí o del «complejo» América Latina hecho de «unidad y diversidad» que propone José Luis Martínez [85]. Por su parte, Ricardo Rojas, en *Eurindia,* compara la constitución de Hispanoamérica con la de un hogar, donde cada uno de los hijos posee un timbre de voz propio, sin mengua del tono común a todos los de la casa; su fisonomía característica, sin perjuicio de ciertos rasgos comunes, o sea el «aire de familia, identificador de la estirpe».

Desde una perspectiva más filosófica, se ha hablado de la confluencia en Iberoamérica de tres grandes troncos del pensamiento —el de «rechazo» (Burke, Rivarol, Maistre), el de «integración» (Herder, Fichte,

[85] José Luis Martínez titula justamente su libro *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana* (Joaquín Mortiz, México, 1972), un ensayo sobre los elementos unificadores —mestizaje, simultaneidad de movimientos y tendencias— y diversificadores.

Kant) y, finalmente, la tentativa «constructora» de una filosofía del Estado (Hegel)— de los cuales derivarían los tres indicativos de la ideología política: el liberalismo, el nacionalismo y el socialismo, tendencias yuxtapuestas y conflictivas que canalizan el anhelo de «independencia ideológica» americana [86].

Del mismo modo, en literatura puede decirse que los movimientos del barroco, del romanticismo, del modernismo, y el de las sucesivas vanguardias del siglo XX, especialmente el surrealismo, han contribuido a la configuración de los grandes «modelos» con que se ha definido lo «macro» cultural americano a través de los siglos y, en consecuencia, su pretendida «unidad». En cada uno de esos momentos, una visión unitaria aglutinada de lo americano ha cristalizado alrededor de los principios enunciados por la plataforma estética del movimiento predominante.

Estas expresiones de unidad de la identidad han sido controvertidas. El caso extremo parece el del filósofo español Julián Marías, que ha considerado que Iberoamérica no tiene un lugar «de presencia común», un centro de convivencia, un lugar donde sería «una».

Por su parte, Gustav Siebenmann afirma que:

> La creación de una forma de identidad que tuviese validez general y fuese aceptada en todas partes, dada la variedad de mestizaje y las dimensiones espaciales, había de seguir siendo una empresa utópica. La historia común y las habilidades comunes del subcontinente inducen, obviamente, a una definición contrastante de lo que se «es» ante lo que se «quiere ser» [87].

Lo que parece evidente es que, en el proceso de desarrollo de la identidad cultural, es importante poder llegar a «ser» lo que se hace, una «consolidación» cultural que asegure «la verificación conjunta y la salvación transitoria de hacer cosas juntos y hacerlas bien, en una dirección determinada» [88]. Vincular los problemas de la identidad con las necesidades ideológicas de un grupo o de una sociedad puede parecer arriesgado, pero es necesario para entender los planteos y las rei-

---

[86] Mario Hernández Sánchez-Barba, *o. c.*, pág. 59.

[87] Siebenmann, art. cit.

[88] Erik Erikson, *Identidad, juventud y crisis*, Paidós, Buenos Aires, 1968, pág. 26.

vindicaciones que pueden hacerse en determinados momentos de la historia y su traducción en una corriente literaria que recrea y reinterpreta la identidad. Los «modelos» de cada época resultan así de importancia para esa configuración de la identidad que puede seguir siendo esencialmente la «misma», aunque sea «distinta», valga la paradójica conclusión.

LOS INDICIOS DE LA UNIDAD

Hay autores que, cuando se habla de lo «peculiar» americano, puntualizan que «tenemos una manera americana de ser occidentales» [89], y recuerdan que los elementos que «unen» a los países iberoamericanos son justamente los de origen europeo: la lengua, la religión y la raza.

De acuerdo con esta perspectiva, la «unidad» cultural está dada por las lenguas maternas comunes (español y portugués en la América continental; inglés y francés en parte del Caribe), por la religión cristiana y por la mayoría de una población descendiente de emigrantes de origen europeo. Lo que «une» a América son sus signos culturales «importados», lo que la hace «diversa» son las peculiaridades regionales o nacionales, identificadas a veces con lo «telúrico», cuando no con lo pintoresco o lo específico de un folklore. La importancia de algunos de estos «indicios» de «unidad» merece un análisis un poco más detallado.

1. *La lengua.* — Referido como está este trabajo a la identidad cultural iberoamericana en su narrativa, es imposible no referirse a la importancia que tiene el hecho de que la mayoría de los países de la región hablen y escriban una misma lengua —el castellano— y que el intercambio pueda hacerse con la facilidad que da esta comunidad lingüística, no sólo entre los países hispanoamericanos, sino de éstos con España. En el contexto iberoamericano es también significativa

[89] «La América Latina pertenece al mundo de Occidente por muchos aspectos fundamentales y obvios», afirma Arturo Uslar Pietri en su ensayo *Cultura y política,* incluido en la obra colectiva *Cultura y sociedad, o. c.,* pág. 143. Esa presencia de la peculiaridad americana en la forma de ser occidentales aparece en las manifestaciones de la cultura, en la lengua, en las creencias religiosas y también en las ideologías.

la comunidad existente entre Portugal y Brasil, ampliada en la actualidad, merced a un creciente intercambio, a los países lusófonos de África.

Esta comunidad ha dejado de ser, en ambos casos, el patrimonio de una metrópolis que impone una lengua a sus colonias, para pasar a ser una expresión de creación y transformación del idioma. El resultado es la polivalencia enriquecedora del español, con niveles de expresión simultánea en todos los países, regiones y rincones de España y de América.

A nadie se le puede ocurrir hoy en día rechazar el principio de la unidad creada gracias a la lengua y desconocer el ámbito de comunicación instaurado gracias a esta gran comunidad hispanohablante. Sin embargo, lo que ahora parece indiscutible, no fue tan evidente en el momento de la Independencia. Como recordara H. A. Murena:

> La transformación del castellano en Hispanoamérica es un fenómeno que no debe atribuirse a la confusión o al olvido (pues la psicología moderna ha aclarado bien la raíz de voluntad inconsciente que nutre a esos actos en apariencia azarosos), sino a un triple juego emocional colectivo que expresa simultáneamente tanto el rencor contra la lengua originaria como la necesidad de conquistar una nueva habla y el sentimiento de impotencia respecto a la posibilidad de sustanciar la misma [90].

Este rechazo de la llamada «lengua colonial» se ha repetido recientemente en los países africanos. El francés, el inglés y el portugués han aparecido como obstáculos fundamentales en el esfuerzo de esos países por liberarse de la alienación cultural del período colonial y por reencontrar su propia identidad, muchas veces insinuada en las lenguas vernáculas.

Pero, como no han tardado en señalar autores como Selim Abou —por su parte, atento estudioso del proceso hispanoamericano [91]— sólo gracias justamente a las lenguas metropolitanas impuestas se han podido abrir para los países colonizados las vías de acceso a la comunicación internacional y a los grandes movimientos de la historia contemporánea. Gracias a las grandes lenguas vehiculares europeas, los países africanos pueden ahora reivindicar y desarrollar su propia he-

---

[90] H. A. Murena, *El pecado original de América* (Sur, Buenos Aires, 1954), pág. 31.
[91] Selim Abou, *o. c.*, pág. 10.

rencia étnico-lingüística y participar en el diálogo múltiple y cruzado de la cultura contemporánea, empezando por la literatura.

«La patria del escritor es su lengua» decía ya en 1952 Francisco Ayala. En *El escritor de la lengua española,* convencido de la importancia de la comunidad cultural creada gracias al idioma, escribía entonces, tal como ha recordado recientemente:

> Decaídos nuestros pueblos de iniciativa histórica, y políticamente divididos en Estados varios —lo que en absoluto no considero un mal, sino tal vez un bien inapreciable—, nos hemos ido enredando en las inapropiadas falacias del nacionalismo hasta el punto exagerado de postular literaturas nacionales que, en el hecho, no tienen otra realidad sino la afirmación ideológica, aspiración dictada por consideraciones o sentimientos de índole política y en todo ajenos a la literatura misma. Así, mientras que a nadie se le ocurriría eliminar de las letras francesas el nombre de J. J. Rousseau, para agruparlo, digamos, con Gotfried Keller en una presunta literatura suiza; mientras que éste, suizo, y Hoffmansthal, austríaco, se agrupan con Rilke, nacido en Bohemia, dentro de los cuadros de la literatura alemana; mientras que cualquier escritor belga de la rama valona se agraviaría con quien quisiera excluirlo de la literatura francesa, oímos hablar continuamente de literatura ecuatoriana, panameña, cubana, argentina, chilena, etc., etc., o propugnar, cuando esto parece demasiado absurdo, un nacionalismo ampliado a Hispanoamérica, por contraste con España [92].

Ayala reconoce que hay rasgos locales en la producción literaria de los países hispanoamericanos, pero los reduce a la materia temática o a un «pintoresquismo por lo común mostrenco». Cuando se emplea un lenguaje «local», no se hace sino reconocer la riqueza múltiple y la variedad del idioma único.

No puede olvidarse, además que, por los azares de la historia, el límite entre fronteras nacionales no corresponde siempre a una diferenciación regional, porque son límites arbitrarios que dividen muchas veces las vertientes de una misma expresión cultural y sus modalidades lingüísticas. Basta pensar en las zonas comunes que recorren la costa del Pacífico, desde Colombia al norte de Chile, en la comunidad lingüís-

[92] «Lengua, literatura y política» por Francisco Ayala, diario *El País* (Madrid, 1 de julio de 1984).

tica andina —Ecuador, Perú y Bolivia— más allá de la existencia de lenguas indígenas como el quechua y el aymará, o en las modalidades y giros de la cuenca del Caribe, desde la costa mexicana a la venezolana.

Por otra parte, no todo Estado constitucional refleja una nación absolutamente diferenciada. La «balcanización» centroamericana, por citar un ejemplo, no corresponde siempre a una diversificación cultural integral. El origen de muchos estados hispanoamericanos no está basado —como es sabido— en una identidad cultural existente *a priori,* sino más bien ésta es el resultado, a veces enfatizado y subrayado en exceso, «posterior» a la independencia jurídica. Es evidente que, desde el ángulo puramente literario, no existe una clara y adecuada distinción conceptual entre lo que puede ser la patria del escritor (su idioma) y la patria de ese mismo escritor en tanto que ciudadano (el Estado del cual es súbdito).

Desde las clásicas investigaciones de Karl Vossler sobre las lenguas como clave de interpretación cultural y conocimiento pleno de una comunidad, se ha insistido sobre el distinto matiz con que los pueblos pueden captar la naturaleza que los rodea y la abundancia o pobreza de los léxicos en función de los valores o intereses más vitales. Graciela Maturo ha recordado la investigación de Amado Alonso sobre la existencia de un rico vocabulario gaucho referido a pelajes de caballos y reses, y la escasez del consagrado por ese mismo grupo social al reino vegetal [93].

En el caso de los países hispanoamericanos nadie discute hoy la raíz necesariamente «diferencial» del español americano, porque, como ha señalado el mismo Amado Alonso:

> Los ideales de convivencia y la valía del individuo, aunque sin rebeldía contra los viejos modelos, tomaron en América un sesgo nuevo de necesidades y de circunstancias determinantes.
>
> (...) En suma, la sociedad hispanoamericana se puso a funcionar de modo peculiar desde el mismo día en que se constituyó, y ello determinó una peculiaridad paralela en el idioma [94].

---

[93] Graciela Maturo, ensayo citado, pág. 59.

[94] Citado por Graciela Maturo, *op. cit.*, pág. 59.

You are what you say («Eres lo que dices»), sostiene la moderna psicología norteamericana enfatizando la importancia del lenguaje como expresión del individuo:

> La persona que somos es en función del lenguaje que hablamos. Por lo tanto, seríamos personas diferentes si nuestro lenguaje fuera diferente, y no seríamos personas de ninguna manera si no tuviéramos lenguaje [95].

La realidad del «ser humano» es el conjunto de «roles» que representa. La importancia del lenguaje resulta fundamental en este contexto, especialmente en la expresión narrativa, donde el «medio» y el «mensaje» se han confundido a partir de la profunda transformación del género. La verdadera «revolución» lingüística operada en el ámbito de la narrativa iberoamericana sería, pues, la expresión simultánea de un doble proceso sólo en apariencia contradictorio:

a) por un lado, tendríamos una «unidad» a nivel continental propiciada por el vehículo de una lengua común, comprensible en toda la región sin necesidad de los vocabularios que figuraban como apéndices en las novelas de hará unos años. Y ellos pese a los particularismos regionales o a los interesantes fenómenos recientes como el «neoyorican» y el «spanglish» de las comunidades hispánicas en los Estados Unidos. Esta «unidad» no puede ser reivindicada a partir de ningún «centro» geográfico, como solía hacerse en el pasado, sino que está hecha de la suma de producciones provenientes de horizontes tan diversos como puede serlo cualquier capital hispanoamericana o de provincia española.

b) Pero al mismo tiempo, asistimos a una «explosión» a nivel de creación individual que ha consagrado a autores representativos como Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Leopoldo Marechal, José Lezama Lima, Severo Sarduy y Néstor Sánchez. A partir de ellos —y de quienes pueden considerarse como precursores: Macedonio Fernández, Lezama Lima, Salarrúe, Carrasquilla—, la narrativa usa el lenguaje para su propia transformación, cobrando importancia la dimensión «metalingüística», esa literatura crítica de sí misma que ha renovado profundamente la lengua española y de la cual se ha beneficiado la propia literatura peninsular. Porque, si puede mencionarse en His-

---

[95] Rom Harré, *Personal being* (Harvard University Press, USA, 1984).

panoamérica a Juan José Arreola, José Balza, Jorge Enrique Adoum, Oswaldo Trejo, Rafael Humberto Moreno Durán, Salvador Elizondo, Héctor Libertella y Juan José Saer, en España puede hacerse otro tanto a partir de Juan Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester, Fernando Sánchez Dragó, Juan Benet, Manuel Caballero Bonald o Julián Ríos. Sobre este punto, directamente relacionado con el tema de nuestro trabajo, tendremos oportunidad de volver en capítulos sucesivos.

Sin embargo, lo que importa destacar en este momento es que, gracias a la subversión lingüística, se han podido descubrir los sistemas de prejuicios y los escondrijos de significados parasitarios, tales como lugares comunes y formulaciones reductoras, agazapados en el lenguaje tradicional. Las certezas aparentes han estallado, los significados obvios son cuestionados y una nueva «unidad» ha surgido a partir de la diversidad.

2. *La religión.* — La tentación de integrar la religión en la noción de identidad cultural, especialmente por su función aglutinante y unificadora, ha sido muy grande a lo largo de la historia. La religión no sería más que un elemento encargado de proporcionar una formación ética y cierto tinte emocional a una cultura determinada, apareciendo ambas estrechamente unidas, como ha sostenido Arnold en *Culture and Anarchy:*

> Cualquier religión, mientras dure, y en su propio nivel, confiere un significado aparente a la vida, proporciona el marco en que se desarrolla la cultura y protege a la humanidad del aburrimiento y la desesperación [96].

Gracias al carácter «religador» de la religión católica, la identidad cultural de Hispanoamérica habría encontrado un factor privilegiado de «unidad». Todo particularismo cultural podría referirse al marco obligado de una super-estructura constituida por el dogma y la creencia religiosa, herencia hispánica que habría ya demostrado su eficacia «unificadora» en el proceso de creación del estado y la cultura española en el momento del descubrimiento de América. A través del arte religioso colonial, por ejemplo, se produce un «sincretismo» de creencias indígenas y africanas de muy diverso origen, que encuentran sin

[96] Citado por T. S. Eliot, *o. c.,* pág. 46.

dificultad un tronco «común» de expresión, cuya «unidad», más allá de las variantes de estilo —especialmente entre Brasil y el resto de Hispanoamérica— es indiscutible.

Con el surgimiento de cismas y de sectas a partir del siglo XVI se anuncia no sólo una saludable diversificación, sino la desintegración de cierta visión monolítica de la cultura europea, por lo que la América hispana y la sajona se diferencian a partir del distingo entre católicos y protestantes. Porque, si ambas Américas siguen siendo profundamente religiosas en el período de formación de sus identidades culturales, las concepciones que se desarrollan en una y otra América resultan inconciliables, justamente a partir de las diferencias religiosas: catolicismo y protestantismo que se han enfrentado en todos los terrenos, del filosófico al político, pasando por el artístico y el de la vida cotidiana.

Este planteo ha tentado a muchos ensayistas e historiadores, desde Alexis de Tocqueville a Octavio Paz, permitiendo establecer el distingo esencial que separa la identidad y, por lo tanto, el destino de la América hispana de la sajona a partir del hecho de que en Inglaterra triunfó la Reforma, mientras que España fue la campeona de la Contrarreforma [97].

Otros autores identifican culturalmente la religión con la Iglesia como institución, lo que tiene sus riesgos. Luis Alberto Sánchez en su libro *¿Existe América Latina?* recuerda que la Iglesia y el Ejército son las instituciones que «se arrogan en América la personería de la tradición y su defensa», lo que suele «provocar arduos debates» [98]. Sin embargo, es legítimo reconocer que en países como México, iglesia y fe religiosa pueden separarse hasta el punto de que sacerdotes como Hidalgo, Morelos, Béjar y Muñecas han sido gestores de su Independencia. Lo mismo sucede en Cuba con la figura del padre Félix Varela, uno de los que plantean más lúcidamente el conflicto entre «Fe» y «Razón» en el siglo XVIII.

Otro tanto podría decirse del «proyecto» utópico religioso que recorre, influido por las ideas de Erasmo, el siglo XVI y sobre el cual

---

[97] Octavio Paz, *Tiempo nublado* (*o. c.*, pág. 143).

[98] Luis Alberto Sánchez, *¿Existe América Latina? (Examen espectral de América Latina)*, Lima, Perú, 1968.

existe una abundante bibliografía [99], o sobre el reconocido papel que las órdenes misioneras cumplieron en el preciso inventario cultural y etnográfico de la realidad americana, primer «bautizo» que nominó un contorno inédito y que salvó de la erradicación de la memoria, cuando no de su destrucción definitiva, el testimonio de las culturas precolombinas.

Desde el punto de vista antropológico-cultural puede también subrayarse el factor «religador» del símbolo de la cruz entre diversas culturas indígenas americanas. En su estudio sobre el sustrato mítico religioso como base de la integración iberoamericana, Graciela Maturo considera el símbolo de la cruz como la síntesis de «la integración de los opuestos»: el hombre y la mujer, lo activo y lo pasivo, la eternidad y el tiempo, el espíritu y la materia.

> Lejos de acentuar la dicotomía, la cruz es signo de superación de los contrarios en una tercera entidad que los abarca. De allí que sus ejes ya no funcionen separadamente sino que conformen una nueva figura: cruz, cruce, crisol, Cristo.
>
> El pensamiento dualista es en esencia profundamente anticristiano. La esencia del cristianismo reside en cambio en la integración, la superación de las dicotomías, el espíritu de la reconciliación [100].

Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente literario, es difícil subrayar el aspecto «unificador» de la religión en la identidad americana, tan pocos ejemplos existen de una novelística de temática religiosa. Pueden mencionarse, a mero título de ejemplo, las obras anticlericales como *El Padre Horán: Escenas de la vida cusqueña* (1848) de Narciso Aréstegui, *El inquisidor Mayor o historia de unos amores* (1852) de Manuel Bilbao, o las ásperas referencias a la jerarquía eclesiástica

---

[99] Especialmente las obras recientes de José Antonio Maravall, *Utopía y reformismo en la España de los Austrias,* Siglo xxi, Madrid, 1982 y Georges Baudot, *Utopía e historia en México,* Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pero a las cuales pueden añadirse los estudios de Silvio Zavala sobre la experiencia de los «hospitales-pueblo» del Obispo Quiroga en México, los estudios de John Phelan sobre el reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo y los de Alberto Armani sobre la «Ciudad de Dios y la Ciudad del Sol» del «estado» jesuita de los guaraníes (1609-1768). Para el estudio de la obra «iluminista» del Padre Félix Varela consultar *El pensamiento de Félix Varela y su influencia en la conciencia cubana,* de Rosario Rexach, La Habana, 1950.

[100] Graciela Maturo, ensayo citado, pág. 75.

de muchas de las novelas del período de la revolución mexicana. Este tema de la presencia de una Iglesia aliada con el poder conservador sirve también de trasfondo a la obra *En noviembre llega el Arzobispo* (1967) de Héctor Rojas Herazo. El mundo de la Inquisición en Cartagena de Indias es reconstruido, a través de la conciencia atormentada de un inquisidor, por Germán Espinosa en *Los cortejos del diablo* (1970), obra que subtituló aludiendo no sólo al tema, sino al estilo y la visión «mágica», *Baladas de tiempo de brujas.*

Por el contrario, *El hermano asno* (1923) de Eduardo Barrios poetiza la inocencia de un sencillo franciscano, y en *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón se narra, a través de la experiencia de un joven sacerdote renovador, el enfrentamiento con la iglesia tradicional, drama que, no por azar, refleja directa o indirectamente la narrativa colombiana, una sociedad donde la Iglesia ha tenido un significativo peso tradicional. En un pueblo de montaña, a lo largo de breves capítulos que repiten las etapas de la «semana de la Pasión» —que va de un jueves a un lunes—, el sacerdote, «muy mocito», se enfrenta al poder, representado por el Alcalde, el cacique Don Roque Piragua, y lo hace «como una oveja en medio de lobos», según la cita de San Mateo que encabeza la novela. Derrotado por el medio, «el buen cura» llega a la conclusión de que «los hombres le volvieron las espaldas al Cristo».

Otro colombiano, Fernando Soto Aparicio ha planteado recientemente en *Hermano hombre* (1982) la angustia de un mundo americano sin Dios visible, temática que se insinúa en su novela épica *Camino que anda* (1980). También puede mencionarse el relato *El viejo señor Obispo* de Augusto Roa Bastos, incluido en el volumen *El trueno entre las hojas,* la novela *Los deshabitados* (1967) del boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, *Un Dios cotidiano* de David Viñas o *La cruz invertida* (1970) de Marcos Aguinis y algunos de los relatos de Rubén Bareiro Saguier reunidos en *El séptimo pétalo del viento* (1984).

3. *¿Raza o mestizaje?* — Haber mencionado «lengua» y «religión» como indicios de la unidad iberoamericana podría conducirnos a mencionar otros que son gratos a teóricos y ensayistas. Podría así añadirse a la lista la «raza», pero hacer referencia a este tema es aceptar su importancia como elemento definidor, lo que no siempre resulta claro,

especialmente teniendo en cuenta que lo que caracteriza a Iberoamérica es la coexistencia entre etnias de muy diverso origen.

La raza que unos asimilan a lo «hispano» o español y otros a lo «luso» o portugués, puede ser también la raza indígena que vivía originalmente en América, o el aporte nada desdeñable de los pueblos europeos que han inmigrado, especialmente en el período 1880-1960, así como el de los negros africanos, traídos originalmente como esclavos.

A todo ello podría añadirse que esos conceptos globales no quieren decir nada, tales son las diferencias étnicas y culturales entre los propios pueblos indígenas americanos. Del mismo modo es bueno recordar con Georges M. Foster que, «hasta cerca del fin del siglo XV los pueblos ibéricos estaban agrupados en unidades políticamente autónomas que reflejaban significativas diferencias culturales y sociales» [101]; variantes entre pueblos y regiones españolas y portuguesas que se trasladan a América, marcando en la cultura de la conquista y la colonización las diferentes formas de «aculturación», lo que Foster llama la «cultura de los grupos coloniales». Voluntariamente hemos pasado de una noción étnica a una cultural, la que en definitiva primará en la narrativa.

Por esta razón otros autores resaltan la importancia de lo «criollo», independencia social y cultural que reivindicaron los españoles nacidos en América, lo que dio lugar a formas de antagonismo, pero también de «unidad» en las capitales donde predominaron, como Buenos Aires, La Habana y Caracas. En los virreinatos de Perú y México, donde la presencia indígena era mayoritaria, criollos y españoles se vieron obligados a actuar social y políticamente juntos. Sin embargo, no por ello dejaron de percibir la realidad de un modo diferente. Bueno es recordar que la propia legislación española del siglo XVIII reconoció implícitamente la división entre españoles europeos y españoles americanos, distingo que dejó sus «marcas diferenciadoras» en la literatura colonial, como tendremos oportunidad de analizar en capítulos sucesivos, bastando mencionar ahora la *Defensa de los españoles americanos y su ingenio* de Fray B. Feijoo y recordar algunos textos del Padre Las Casas.

---

[101] George Foster, citado por Hernández Sánchez-Barba, en *o. c.*

Es evidente que hablar de «raza» es no sólo peligroso, sea cual sea la raza considerada como factor de «unidad», sino sumamente ambiguo. Los autores que hacen referencia a ella caen en las grandes simplificaciones o en una casuística no muy lejana en el espíritu a las complejas clasificaciones de las Leyes de Indias sobre blancos, indios y negros y los innumerables mestizajes posibles.

El «mestizo» se añade así a una lista que muchos consideran, más allá de su significación étnica, como característica esencial de la cultura americana: el «mestizaje», lo que en países como Venezuela o Cuba parece ser la mejor respuesta al desafío de la identidad. Sin necesidad de proponer el nombre de «Mestizoamérica» para el continente americano, como hizo Gonzalo Aguirre Beltrán en respuesta a la iniciativa de Víctor Raúl Haya de la Torre de llamarla «Indo-América», es evidente que la aparición de la noción de «mestizo», con todas sus variantes culturales, rompe el «monopolio racista» que algunos adjudicaban a España, y anuncia la mejor expresión cultural del período colonial con el cual tiende a identificarse: el barroco [102].

Aquí también las nociones se deslizan de un origen étnico a otro cultural. Porque es evidente que el «mestizaje cultural» comprende hoy en día a grupos racialmente no mestizos, como lo son muchas comunidades indígenas de los Andes en Bolivia, Perú y Ecuador, pero en las cuales la «transculturación» operada da un mestizaje cultural de «hecho». Casi inevitable el contacto, cuando no la dependencia, el resultado que en algunos casos ha sido traumático, en otros se ha abierto a las infinitas variantes de la «participación» en una dinámica cultural, empezando por la integración idiomática, cuyas notas de «desculturación» negativa pueden ser también de «aculturación» positiva, según el punto de vista asumido. La ambigüedad del proceso aparece reflejada en la narrativa y ha ido evolucionando desde una idealización *arcádica* de los orígenes a una visión más compleja de la realidad en lo que tiene de conflicto ineludible.

---

[102] Otto Morales Benítez en «El mestizo y el barroco», ensayo incluido en *América Latina: integración por la cultura*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1977, págs. 29-51, desarrolla la tesis del surgimiento del arte mestizo iberoamericano a partir de fines del siglo XVII, «momento en que las manifestaciones de la cultura y de la sociedad van adquiriendo una expresión particular porque no son el producto directo de la tradición indígena, ni son tampoco el sometimiento a las normas y conducta señaladas por el conquistador español» (pág. 34).

La mitificación del «mestizaje» tiene también sus riesgos. La condición «epifánica» del carácter mestizo de la cultura americana, cuyos signos más evidentes se quieren ver en la literatura contemporánea, ha permitido decir que América:

> No fue conquistada bajo la dialéctica del señor-esclavo, que es dialéctica de los opuestos, de la enemistad, la de Abel y Caín. España entra a América Latina (y con ella Occidente) bajo una dialéctica anterior, la del Hombre-Mujer que se estructura en el amor para llegar al Hijo y al Hermano, dialéctica de la amistad que posibilita la solidaridad que fue la cuña de la ruptura del señorío interior de la Colonia [103].

En esta perspectiva, el mestizaje no niega el pasado ni pide nada prestado al futuro. Lo importante es privilegiar lo que tiene de «asimilación» sobre lo que es «choque» o «ruptura» de culturas. El Inca Garcilaso sería un ejemplo paradigmático de ese temprano mestizaje de la Colonia. Sin negar la lengua del padre (España), rescató la historia de su madre (América) para integrarlas conflictivamente en una obra que anuncia un aspecto esencial de la nueva identidad americana emergente.

EL MITO DE LA UNIDAD

La identidad cultural sólo puede ser dinámica y abierta si la sociedad que refleja no está demasiado unida ni demasiado dividida. En efecto, la insistencia en la unidad hasta convertirla en un mito tiene sus riesgos. Preconizar la «unidad» de una cultura sobre bases erróneas o eludiendo lo esencial de los factores que pueden ser aglutinantes, en nombre de una vacua retórica de integración —regional como se ha hecho repetidamente y en diferentes marcos ideológicos y estéticos— fuerza la realidad cultural, hecha de una más desordenada diversidad.

La tensión cultural entre la idealización de una unidad hispanoamericana y la realidad que la desmiente aparece reflejada en muchos textos de ficción, pero mucho más en el ensayo. Sin embargo, la ambi-

[103] Delia Caminotti en «Narrativa, pueblo y cultura», ensayo incluido en *América Latina: integración por la cultura,* Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1977, pág. 116.

güedad de muchos textos de ficción no tiene su paralelo en la ensayística, más dependiente de formulaciones ideológicamente estructuradas, cuando no maniqueas. No debe olvidarse que muchas veces la «unidad» suele ser el resultado de un ejercicio abusivo del poder y puede desembocar en una forma de tiranía que oculta las verdaderas diferencias o que simplemente las ha eliminado borrando toda expresión diferente.

La problemática de la identidad cultural puede, además, desaparecer temporalmente, gracias al sentimiento de «unidad» creado en una sociedad galvanizada por la acción. En determinados momentos de la historia y alrededor de un macro-esquema cultural, se puede tener la impresión de que una «identidad se ha encontrado a sí misma», porque «sabe adónde va», tan clara y determinada aparece su definición circunstancial. Los períodos revolucionarios en el amplio sentido de la palabra permiten estas momentáneas cristalizaciones, en las cuales Hispanoamérica ha sido pródiga. Es interesante observar que los cambios revolucionarios de la historia americana han coincidido siempre con la irrupción de macro-esquemas culturales diferenciados, como ha sucedido con el romanticismo, el positivismo y, más recientemente, con el marxismo, lo que ha permitido alimentar la ilusión de una identidad forjada alrededor de un esquema que se ha considerado como definitivo.

El ejemplo del positivismo ha sido bien significativo. Como ha anotado Mario Hernández Sánchez Barba, recordando a Leopoldo Zea:

> El positivismo fue entendido, en general, como una filosofía salvadora, instrumento adecuado para conseguir el desarrollo progresivo de las fuentes de riqueza, la estabilidad política y la plena emancipación mental; en definitiva, como posibilidad de construir un nuevo orden a través del cual cambiar la mente, los hábitos y las costumbres de España. Al ser entendido como remedio radical, el positivismo progresista fue aplicado como arma revolucionaria, es decir, como un instrumento apropiado para imponerse a la realidad y no en cuanto era reclamado por la realidad misma. Por ello desembocó en una múltiple utopía [104].

En efecto, cuando se maneja una mitología o una ideología que predice el curso de la historia, se cree poseer una macro-estructura

[104] Mario Hernández Sánchez Barba, *o. c.*, pág. 67.

indiscutible que permite prescindir de las enojosas consideraciones generales para concentrarse en los detalles que se sitúan en el interior del esquema aceptado *a priori.* Los detalles aparecen entonces como una simple verificación de la ideología «verdadera», y cualquier punto tratado se sitúa automáticamente en función de esa estructura, dando la ilusión de ser una prueba más que corrobora el planteo general. En cada uno de los sucesivos esquemas macro-culturales en que la identidad iberoamericana ha creído reconocerse se ha repetido esta esperanzada ilusión.

Sin embargo, el problema de la unidad de una cultura se hace más evidente en la medida en que se contempla una gama de identidades posibles, especialmente cuando se enfrenta y es difícil aceptar cómo pueden coexistir entre sí.

LOS RIESGOS DE LA TERRITORIALIDAD CULTURAL. — En este sentido, deben señalarse los riesgos de la «territorialidad» de la identidad, es decir la aspiración a elaborar una identidad limitada al espacio de una nación, poniendo énfasis en los presuntos caracteres que la «separan» de otros territorios vecinos, circunscribiendo lo original a una frontera y convirtiendo en notas de exclusividad lo que podrían ser simplemente variantes de una misma expresión cultural.

Estos riesgos se agudizan cuando se habla de una herencia cultural constituida por un patrimonio que se presenta fundamentalmente como un patrimonio «físico» o material, que parece fácil de inventariar y definir. El conjunto de monumentos, esculturas, pinturas, archivos de manuscritos y bibliotecas de una sociedad, su clasificación y puesta en valor, su protección y su restauración, entran dentro de una noción de patrimonio cultural, cuya manipulación y apropiación por parte de los Estados, cuando no por un régimen político en particular, forma parte de un énfasis nacionalista que ha distorsionado la identidad cultural de los países iberoamericanos, muchas veces enfrentados no sólo en polémicas divisorias, sino esterilizantes, sobre la representatividad que se les quiere dar a esas obras. Por el contrario, cuando se trata de creación literaria, musical o artística es más difícil ignorar la interrelación cultural entre diferentes sociedades y regiones, las influencias inevitables y la recreación permanente en que un organismo vivo se expresa. En este caso el equilibrio de saber dónde empieza un negativo

«proteccionismo» o nacionalismo cultural y dónde termina su contrapartida, la asimilación y la desculturación, resulta difícil de establecer.

Los países hispanoamericanos —como tendremos oportunidad de analizar en detalle— han asimilado en diversos momentos de su historia la identidad cultural a lo que han considerado una «super-entidad» nacional depositaria de un genio o un alma popular. Esta especie de ser nacional —lo que los alemanes han llamado el *Volksgeist*— ha permitido insistir en nociones como americanidad y, a escala nacional, en las de argentinidad, mexicanidad, peruanidad, que llega en el caso del Uruguay al uso de un gentilicio incomprensible para los no iniciados, el de la «orientalidad» [105].

Se enfatiza así el «modo de ser» de cada uno, especie de estereotipo forjado para marcar «diferencias» que terminan formando parte de las creencias colectivas y de lo que se llama «carácter nacional» o «psicología de los pueblos» [106]. En su defensa, se habla de «nuestra manera de ser», «nuestro estilo de vida», «los valores nacionales» y puede llegarse, frente a la amenaza exterior, a invertirse una escala de vicios negativos en virtudes positivas: el «machismo» mexicano frente al *gringo* explotador, el «guapo» o el «compadre» rioplatense mitificado por la filosofía *tanguera,* la irresponsabilidad y la improvisación, la «viveza» criolla y una larga lista de actitudes de recurrencia temática en la narrativa [107].

Del mismo modo, un excesivo nacionalismo ha propiciado una «apropiación» de obras y expresiones culturales que deberían concebirse en una perspectiva americana, para integrarlas en la visión estrecha de un ser nacional específico. Muchas obras literarias han sido incorporadas a los «Parnasos» de la cultura oficial y transformadas en parte esencial del sistema nacional, que necesita tanto de héroes, himnos

[105] El nombre oficial es República Oriental del Uruguay, apelación derivada de la Banda Oriental, provincia del Virreinato del Río de la Plata situada al «oriente» —hacia el Este— de Buenos Aires y en la orilla «oriental» del Río Uruguay. En los documentos de identidad de los uruguayos figura el calificativo «oriental» para definir su nacionalidad, y el Himno Nacional empieza con las palabras: «¡Orientales, la Patria o la tumba!».

[106] Sambarino, *o. c.,* pág. 100.

[107] Es interesante, en esta perspectiva de «análisis de los lugares comunes», la *Psicología de la viveza criolla* de Julio Mafud, Americalee, Buenos Aires, 1965. También, en el área del Caribe el olvidado estudio de Jorge Mañach, *Indagación del choteo* (1925).

y monumentos, como de una literatura que justifique, sin cuestionarla excesivamente, la idea de la Patria.

En buena parte, autores como Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Rómulo Gallegos o José Enrique Rodó, forman parte de ese «Olimpo literario americano», y nutren la retórica nacionalista escrita a sus expensas. La expresión cultural ha sido «legitimada» a escala nacional y los autores convertidos en «hombres de mármol», lejos de toda dimensión humana, existencial y circunstancial y, por supuesto, de todo análisis crítico. Han pasado a ser los «intocables» de la literatura.

Si el problema existe con autores de reconocida significación literaria, resulta más lamentable la «legitimación» de muchas otras expresiones culturales de escaso valor, pero útiles para redondear una visión estereotipada o maniquea de un «patrimonio» nacional. La lista de «Clásicos Nacionales» que pueblan las bibliotecas de los diferentes países americanos son pródigas en estos ejemplos donde se ha confundido identidad cultural con expresión de un ser nacional de vocación patriótica, cuando no patriotera.

No es de extrañar, entonces, que cualquier análisis crítico de esas obras no sea absolutamente «inocente» y no pueda evitar el debate ideológico, cuando no político, que conlleva un reajuste de la situación de un autor en el contexto nacional y regional. Un buen ejemplo reciente de este tipo de análisis de contenido eminentemente ideológico lo ha constituido el «revisionismo» de la obra de Sarmiento, emprendido por la crítica argentina de los años sesenta. El mismo fenómeno se puede rastrear en toda la historia de la literatura hispanoamericana, donde también se dan los casos de «recuperación» póstuma de obras y autores por razones extra culturales [108].

PECULIARIDAD E IDENTIDAD. — A través de todas estas páginas sobre qué debe entenderse por identidad cultural, hemos estado rozando un tema que aparece ahora con claridad: no todo lo que es «peculiar»

---

[108] Se podría efectuar un estudio desde la perspectiva de «recuperación» ideológica de determinados autores hispanoamericanos, que no siempre coincidiría con la «legitimación» oficial de otros, por ejemplo, José Carlos Mariátegui en el Perú, o Sarmiento en la Argentina.

a un país o a una cultura constituye un carácter «esencial» de la identidad. Una «auténtica individualidad y realidad histórica», como ha sido definido el «ser americano», está hecha de caracteres esenciales, pero también de muchos elementos accesorios que se pretenden fundamentales sin serlo o se invocan como parte de una manipulación que enfatiza unos aspectos en desmedro de otros. De ahí las suspicacias que el concepto de identidad cultural suscita entre muchos pensadores, temerosos de las invocaciones nacionalistas, cuando no *chovinistas*, que se efectúan en su nombre.

Por eso resulta de interés el distingo esencial que Pedro Laín Entralgo ha percibido con claridad para España. A partir de las «angustiadas cavilaciones sobre el ser de España» y las preguntas del tipo: «¿Dios mío, qué es España?», que se plantearon los integrantes de la Generación del 98 y luego los de la Generación del 27, Laín Entralgo considera que:

> Atribuir a todos ellos una visión esencialista o metafísica de España, más o menos semejante a la que propuso la doctrina romántica del *Volksgeist*, «espíritu del pueblo» o «alma nacional», me parece un doble error. Error, por una parte, intelectual, porque la visión metafísica de una realidad —sea ésta meramente física o formalmente historicosocial— no supone atribuir carácter esencial y permanente a «todo» lo que en esa realidad se estudia; en ella puede haber notas no esenciales y perfectamente transitorias; por ejemplo, los modos de ser que los escolásticos llamaron «hábitos de segunda naturaleza» (...). Error, por otro lado, historiográfico, porque la concepción esencialista de España, perceptible, eso sí, en algunos de tales cavilosos, sólo sin el necesario análisis y sin la suficiente reflexión puede serles globalmente atribuida. En la mejor parte de ellos, la preocupación por el ser de España no es en rigor preocupación metafísica, inquietud mental conducente al discernimiento de tales y tales «caracteres esenciales», sino expresión de su descontento ante la realidad de España que ven y de su exigencia de una reforma enderezada hacia la España que desean [109].

En muchas de las consideraciones sobre la «idea», el «ser» o la «identidad» de América deberían hacerse distingos similares. No dejaremos de tenerlo en cuenta cada vez que el tema nos lo permita, y

---

109 Pedro Laín Entralgo, «Carta a Juan Luis Cebrián», *El País*, 26 de agosto, 1984.

no nos faltarán ocasiones: tan buenos ejemplos de la grandilocuencia con que ha sido tratado el tema de la identidad cultural nos ofrece la narrativa y tan intensa ha sido la reacción de estos últimos años a favor de una revisión «imaginativa» y «subversiva», no sólo en los modos de narrar, sino en lo narrado.

6. DIVERSIDAD Y PLURALISMO

Una identidad cultural es, muchas veces, geográficamente fraccionable en culturas locales que, sin ser idénticas, contribuyen con su diversidad al enriquecimiento de una expresión determinada. Para ser realmente representativa y fecunda, la identidad cultural debe, por lo tanto, nutrirse de las diversidades internas de un país, si se está hablando de «identidad nacional» o de los componentes de una región si los parámetros pretenden ser más amplios: Iberoamérica, por ejemplo.

El «pluralismo» cultural en que se manifiesta una identidad, aunque sea en forma de parejas antinómicas, es signo de riqueza y no de debilidad, como pudiera suponerse en un principio. Minorías, expresiones variadas, cuando no contradictorias, pueden integrar una identidad que está hecha tanto de la «unidad» que evidencia frente a otras culturas como de la «diversidad» que es capaz de mantener en su interior.

> Que América Latina sea única, en tanto no existe otra América Latina sino solamente ésta, no quiere decir que sea «una», en el sentido de que existe unidad en ella. La desunión no excluye la identidad. La diversidad, tampoco [110].

Con estas palabras, Mario Sambarino ha querido subrayar que hablar de identidad en Hispanoamérica no supone hablar de «único», igual o uniforme para un continente esencialmente diverso. La identidad americana no es, en caso alguno, una identidad «consigo misma», como es la de un objeto inanimado en relación a su propia naturaleza. Tampoco «identidad» es lo mismo que «idéntico», de «uno», «único», «igual» o «uniforme». «Identidad», «unicidad», «unidad», son nocio-

---

[110] Sambarino, *o. c.*, pág. 65.

nes que pertenecen a planos diversos. A este propósito añade el mismo autor:

> América Latina no es por ahora un Estado, ni una Federación ni una Confederación de Estados; no es un país, ni una nacionalidad jurídicamente; y es por lo menos discutible o dudoso que pueda pensarse en una nacionalidad moral común, de la que sólo tendría conciencia una ínfima minoría de su población; no posee unidad territorial; comprende varias culturas muy diversas, que a su vez admiten diferenciaciones internas considerables; a veces hay más de una nacionalidad cultural dentro de una misma nacionalidad jurídica, y a veces una misma nacionalidad cultural se presenta en territorios que corresponden a nacionalidades jurídicas diferentes; así los guajiros en Colombia y Venezuela, los grupos aymaras y quechuas en Bolivia y Perú [111]

Es evidente que en Hispanoamérica la noción de identidad cultural engloba una gran diversidad de expresiones, lo que plantea el problema de los regionalismos culturales y del necesario equilibrio —a veces expresado en tensiones internas— entre la unidad y la diversidad, la particularidad y la universalidad.

El área cultural como elemento de la diversidad. — La noción de Hispanoamérica, la de Iberoamérica o la de América Latina, más allá de sus significados político, histórico, económico, ideológico, a través de los cuales puede ser percibida como una «unidad», participa de la compleja definición antropológica de «área cultural». Entendemos por área cultural «un área geográfica en la que se encuentran rasgos y complejos culturales comunes en un grado que permite establecer la identidad clasificatoria» [112]. Esta noción hace más evidente que ni étnica ni históricamente Iberoamérica ofrece «uniformidad», en tanto no tiene un foco común o central de creación cultural.

La clasificación de las «áreas culturales» iberoamericanas ha dado lugar a todo tipo de especulaciones, de cuyo rápido resumen surgen las divisiones entre la América oriental o del Atlántico, a la que se ve como más innovadora en la medida en que «está más cerca de Euro-

---

[111] *Idem,* pág. 67.
[112] *Ibidem,* pág. 51.

pa», y la América Occidental o del Pacífico, «más tradicional y replegada sobre sí misma» [113].

Otros, como Elman R. Service, hablan de tres áreas:

> La indígena en las tierras altas, que va de Bolivia a México, pasando por Perú, Ecuador y México.
>
> La mestiza, incluyendo Paraguay, el interior de Brasil, Argentina occidental, Chile, Colombia, Venezuela y América central.
>
> La europea, incluyendo las grandes capitales portuarias de Argentina, Chile y Uruguay.

Los tipos culturales son también tres para Darcy Ribeiro: pueblos testimonio (México y Perú), pueblos nuevos (los mestizos como Venezuela, Chile y Colombia) y pueblos trasplantados (Uruguay y Argentina).

«En realidad hay cuatro Américas, que representan cuatro áreas históricas —completa, por su parte, Germán Arciniegas—, cuatro experiencias, cuatro estilos, cuatro personajes en busca de una expresión, es decir de una cultura» [114].

El número de áreas sigue aumentando según los autores, llegando al complejo esquema de siete áreas propuetas por José Luis Martínez: México, Centroamérica, las Antillas, Colombia y Venezuela, los países andinos (Ecuador, Perú y Bolivia), Brasil, el cono sur (Argentina, Paraguay, Chile y Uruguay) [115].

En la fragmentación de áreas se llega al nivel de estados, tal es el énfasis que algunos países ponen en los particularismos que los diferencian de sus vecinos. La recuperación de lo específico a escala local permite la reivindicación de identidades en naciones apenas configuradas. Lo que en otros países son peculiaridades regionales, por ejemplo en España (Cataluña, Galicia, Andalucía, etc.), o en Francia (Bretaña, Alsacia, Provenza, etc.), se convierten en América en categorías «nacionales».

Por ello puede decirse que la identificación cultural de Iberoamérica como región aparece como «indirecta». Resulta ser una identidad por entrecruzamiento de identidades de distinto orden y no sólo por

113 Emilio Carilla, *Hispanoamérica y su expresión literaria,* Eudeba, 1969, pág. 8.

114 Germán Arciniegas, *Cuadernos,* núm. 60, París, 1962.

115 José Luis Martínez, *o. c.,* pág. 23.

la suma de nacionalidades. El total, aun hecho de nociones contradictorias, es lo que nos permite hablar de cierta «especificidad» americana.

LA RECUPERACIÓN DE OTRAS EXPRESIONES CULTURALES

Este «entrecruzamiento» de coordenadas de identificación nos conduce a otra variante del problema de la identidad, y es el de las mayorías y minorías culturales que integran una misma área cultural, forjándose respectivamente imágenes negativas de la identidad del «otro».

En efecto, la imagen que una sociedad se forja de su propia identidad no siempre es positiva. Muchas veces una mayoría tiene una imagen negativa de una minoría con la que comparte una misma área cultural. Esta imagen está ligada a la creencia de que si «ellos» (la minoría) son diferentes de «nosotros» (la mayoría), deben ser, por lo tanto, inferiores.

A veces, el «nosotros» es minoritario, como sucede en los países americanos de población indígena mayoritaria, donde la «elite» es parte del sector «dominante» de la sociedad. El desprecio, cuando no la división conflictiva, por no decir «esquizofrénica», de la propia realidad cultural, acompaña las actitudes de esos sectores.

La narrativa ha reflejado esta visión desgarrada y se ha propuesto, a partir de la descripción de otras expresiones culturales, una «recuperación» del segmento «marginado» de la identidad que rechaza. Para ello ha empezado por establecer claramente una línea demarcadora entre la imagen negativa y la positiva, a fin de probar justamente lo contrario a través de la literatura. En efecto, toda reivindicación de una expresión cultural —negros, indios, inmigrantes (judíos, *rusos, turcos,* gallegos), pero también de otros sectores sin «voz propia», como pueden ser los obreros o los campesinos— no puede prescindir de los *a priori* negativos, muchas veces profundamente anclados en el subconsciente de los pueblos en forma de imágenes estereotipadas o lugares comunes repetidos sin cuestionar su origen. Solamente a partir de la perspectiva negativa con que los «demás» juzgan una realidad, puede proyectarse eficazmente una imagen positiva.

1) *En nombre de los indios.* — Salvo contadas excepciones, la expresión narrativa «sobre» las culturas minoritarias o marginadas ha

sido realizada por escritores pertenecientes a la «clase letrada» emanada del sector dominante de la sociedad. Se habla literalmente en nombre «de» los indios y se confina al género «testimonio», de valor más etnológico o antropológico que artístico, a toda creación indígena.

En efecto, la tradición inaugurada con tanta intensidad y pasión por el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* (1609-1617) o por Felipe Guaman Poma de Ayala en la *Nueva Corónica y buen gobierno* (¿1615?), crónicas publicadas en el período colonial, no parece haberse proseguido en la independencia, donde la voz indígena y aun la mestiza ha sido apropiada por quienes hablan en «su nombre», aunque pretendan hacerlo en «su» favor y en su defensa.

Basta mencionar las primeras reivindicaciones novelescas del indio americano por parte de los autores del romanticismo, como *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, *Caramurú* (1848) de Alejandro Magariños Cervantes, *Cumandá* (1871) de Juan León Mera, *Enriquillo* (1879) de Manuel de Jesús Galván e *Iracema* y *O Guaraní* (1857) del brasileño José de Alencar, para percibir cómo una visión «externa», por el simple juego de la pluma, metamorfosea los vicios y problemas de la identidad indígena oprimida en un mundo idílico y arcádico.

> Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres encantadoras por su sencillez y la abyección a que someten a esa raza aquellos mandones del villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos [116].

Estas palabras de Matto de Turner, en el prólogo de *Aves sin nido,* explican mejor que cualquiera teorización la actitud del «indianismo» romántico. Posteriormente, la conciencia social de los «indigenistas» del siglo XX, expresada a través del crudo realismo con que describieron el genocidio cultural, formó parte también del esfuerzo de «recuperación» narrativo de sectores marginados representativos de América. Pero también en este caso la visión fue «externa» y no pudo supe-

[116] Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido,* Las Américas Pub. Co., New York, 1968, pág. 1, donde añade: «Llevada por este cariño, he observado durante quince años multitud de episodios que, de realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían su cantor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma, pero que, en lo apartado de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana.»

rar el dualismo de una cultura escindida traumáticamente, pasando en este caso a través de la división entre el lenguaje del autor y el de sus personajes. Y ello pese al esfuerzo de «apropiación» lingüística del habla popular que efectúa la narrativa realista ecuatoriana, especialmente con la obra de Jorge Icaza [117], y la peruana que inauguró Ciro Alegría.

Sólo a partir de *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *La agonía de Rasu Ñiti* (1962), *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas, se puede hablar de una verdadera «transculturación», operada a partir de una expresión «interior» de participación, del profundo conocimiento antropológico de la realidad indígena y del perfecto bilingüismo del autor.

Como Arguedas en el Perú, João Guimarães Rosa en el Brasil, Juan Rulfo en México, Augusto Roa Bastos y Rubén Barreiro Saguier en el Paraguay, y, para un mundo mestizo y fronterizo uruguayo-brasileño, Saúl Ibargoyen Islas [118], han podido captar e incorporar aspectos esenciales de la identidad de estas minorías, a partir de una operación de «integración» de la identidad por el lenguaje. Aunque escritas en castellano, las obras de estos autores transmiten una sintaxis, un ritmo de frase y giros propios del habla indígena o mestiza. Desde el momento en que no se sienten fuera, sino dentro del lenguaje, no se trata de «copiar» un sistema con verosimilitud sociológica, como hacían regionalistas y realistas sociales, sino de «crear», a partir de su

---

[117] *Huasipungo* de Jorge Icaza constituye un ejemplo sin precedentes de obra de «denuncia» que ha obtenido un singular éxito no sólo en idioma español, sino en las numerosas lenguas en que ha sido traducida. «La condición de los personajes constituye, en sí misma, parte de la denuncia», explica Jorge Enrique Adoum en *La gran literatura ecuatoriana,* Editorial El Conejo, Quito, 1984, pág. 84, para preguntarse luego si: «La realidad que Icaza escogió para su obra ¿no era precisamente una de aquella en que «todo estaba por nombrar», «todo estaba por describir»?

[118] Escrita en el lenguaje fronterizo del departamento de Rivera que limita con el Brasil, *La sangre interminable* de Saúl Ibargoyen Islas, Editorial Oasis, México, 1982, constituye un excelente ejemplo de la importancia de las «zonas de frontera» en el proceso de integración de la identidad iberoamericana, expresión de mestizaje y de comunicación entre países vecinos que comparten «áreas» comunes. El lenguaje hablado en esta zona uruguayo-brasileña tiene una particular estructura, que Ibargoyen consagra literariamente. La importancia de estas áreas ha sido subrayada por Mariano J. Garreta y por Carlos Martínez Sarasola en el volumen colectivo de *América latina: integración por la cultura, o. c.*

realidad plurisémica, una dimensión literaria que desborde los límites de una comunidad marginada para hacerla parte de la «totalidad». La operación, si bien exitosa en los autores citados, no parece tener los suficientes continuadores, especialmente teniendo en cuenta la importancia numérica que tienen las áreas culturales indígenas en la sociedad iberoamericana.

2) *Los negros invisibles.* — La literatura de la minoría cultural negra ofrece algunas variantes. Sin embargo, aunque su inventario resulta de un gran interés —especialmente entre los negros libertos de Cuba— no se ha dado todavía en Iberoamérica una expresión narrativa al modo de la de los negros norteamericanos, afirmando casi ritualmente su «inaudibilidad» o su «invisibilidad» como han hecho, a partir de los años 1940, Chester Himes, Langston Hughes, Ralph Ellison en su novela *El hombre invisible* (1952), Richard Wright (especialmente con *Native Son*) o James Baldwin *(Blues para Mister Charlie, Ve y dilo en la montaña* y *Dime cuánto hace que el tren se fue).*

No hay muchos ejemplos de escritores hispanoamericanos que hayan podido romper el esquema de una «opresión» cultural para poder resaltar la «carencia de un rostro propio», esa batalla por reconquistar una «identidad renunciada», lo que Vann Woodward ha llamado «identidad» que debe ser «recuperada», más que una identidad que se busca, se concede o se crea.

La noción de «despojo cultural» resulta, en este sentido, complementaria.

> Me aferro a la palabra identidad. Es ésta una palabra clave. Se la oye utilizar una y otra vez. Sobre este término se centrará y en torno a él se coagularán una docena de problemas, que se mezclan y confunden entre sí. Alienado del mundo para el que ha nacido y del país del cual es ciudadano, pero rodeado, no obstante, por los valores triunfantes de ese mundo y de ese país nuevos, ¿cómo puede el negro definirse a sí mismo? [119].

[119] Desde este punto de vista se trata de la obsesiva defensa de una identidad que existe en forma latente pero que, de algún modo, carece de voz y voto frente a los estereotipos que la ocultan (Citado por Erik H. Erikson, *o. c.*, pág. 241).

Resume el crítico Robert Penn Warren en su obra *Who speaks for the negro?* [120], afirmación que podrían repetir negros e indios de Iberoamérica, poniendo de relieve que la propia identidad es siempre una conciencia colectiva: «Yo soy porque somos, y porque somos, soy» [121].

Porque es evidente que lo que Iberoamérica tiene de africano resulta ser —como ha sugerido César Fernández Moreno— el *trait d'union* con la América anglosajona: «Son esa raza y su cultura las que se encargan de soldar los dos enormes subcontinentes que constituyen las Américas». En efecto:

> Las islas del Caribe y la América central constituyen una transición entre América del Sur, ejemplarmente latina, y América del Norte, ejemplarmente anglosajona. En esta zona ni siquiera es siempre precisa la correlativa y básica delimitación entre esas dos culturas colonizadoras, ya que ambas han coexistido en ella y coexisten aún. Esta América africana se hace sentir fuertemente, no sólo en esta zona media, sino en sus fronteras con las otras, o sea, el norte de América del sur y el sur de América del norte [122].

En nombre de los que «carecen de un rostro propio», se pueden mencionar en el área del Caribe las novelas *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Francisco* (1880) de Anselmo Suárez y Romero, *La marquesa de Solombó* (1928) de Tomás Carrasquilla, *Pobre negro* (1924) de Rómulo Gallegos pero sobre todo el ejemplo del colombiano Manuel Zapata Olivella, autor de un ciclo de novelas: *Chambacú, corral de negros* (1963), *En Chimá nace un Santo* (1964), y muy especialmente la vasta epopeya *Changó, el gran putas* (1983).

---

[120] Robert Penn Warren, *Who speaks for the negro?*, Rodom House, New York, 1965, pág. 17.

[121] Testimonio de un negro americano recogido por Penn Warren, *o. c.*

[122] Introducción de César Fernández Moreno a *América Latina en su literatura, o. c.*, pág. 7. Paralelamente, CFM, sostiene que hay una penetración racial y social de los latinos en la zona sur de los Estados Unidos, es decir, que: «la América Latina va invadiendo desde abajo a la anglosajona, merced a una especie de capilaridad demográfica que sube a través de Puerto Rico, México, Cuba, y parecería que tiende a compensar, a base de fertilidad, los territorios latinos que fueron perdidos durante el período formativo de las nacionalidades» (pág. 8).

Esta misma problemática se insinúa en la narrativa de lengua portuguesa en Brasil, especialmente en el siglo XIX. *O mulato* (1881) de Aluisio Azevedo, las obras del mestizo Teixeira e Sousa, *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, reflejan la realidad de la esclavitud, prolongada en la narrativa del siglo XX y donde se consagra la cultura afro-americana como parte de la realidad cotidiana brasileña.

Pero lo que no se da en idioma castellano o en portugués, aparece con singularidad entre los autores latinoamericanos de expresión francesa de las Antillas, como Edouard Glissant (sobre todo en la novela *La Lézarde* (1958) y en su voluminoso *Le discours antillais* (1981), René Depestre (autor de un interesante ensayo sobre la *negritude),* en el teatro de Aimé Césaire y en el curioso antecedente de *Atipa* (1885) de Alfred Parépou, la primera novela escrita en *creole* guyanés.

Sin embargo, aunque los autores de la literatura «sobre» minorías iberoamericanas no sean en general ni indios ni mestizos, es evidente el esfuerzo de su recuperación colectiva a partir de la constancia de hecho de la situación negativa en que se encuentran.

En el «área cultural» que se quiere preservar en estas obras, se levantan con énfasis las barreras de una situación pasiva a un presente que no puede integrar los fragmentos de una identidad quebrada por el impacto de la cultura dominante. Esta resistencia se da muchas veces a través de la restauración imaginaria del «Paraíso» y la Edad de Oro perdidos con la llegada del hombre blanco, idealización de los orígenes generalmente inoperante en la medida en que no refleja la realidad actual. En esta narrativa, la identidad cultural indígena americana se contrapone a la de sus dominadores de hecho por la vía de una reivindicación de los privilegios anteriores a la conquista. En el «espacio» que protegen sólo hay lugar para una ilusión tan traumática en sus resultados, siempre negativos, como la «desculturación» y la «asimilación» a la que se condena en bloque y cuyos efectos en la realidad con indiscutibles.

En la medida en que la identidad cultural de una minoría es perseguida, se protege construyendo refugios novelescos, generalmente en lugares aislados, verdaderas «islas» literarias que reivindican una autarquía y un orden que puede llegar a ser anacrónico (el «Rumi»

de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o el «Macondo» de la obra de Gabriel García Márquez, la «Santa María» de Juan Carlos Onetti, entre muchos de los ejemplos que ofrece la narrativa hispanoamericana) y sobre cuya condición de arquetipos literarios tendremos oportunidad de volver más adelante.

Lo que resulta interesante subrayar es la diversidad y el pluralismo que caracterizan la convivencia de elementos heterogéneos y cuya revalorización literaria se da a menudo en niveles contrastados.

TENSIÓN ENTRE FUERZAS CENTRÍFUGAS Y CENTRÍPETAS. — Resulta evidente que la unidad de una identidad cultural —como puede serlo la hispanoamericana— no puede exigir de sus integrantes una lealtad única. Las lealtades múltiples en el plano de la creación cultural son aconsejables, y en general se dan con naturalidad en el individuo: de la comarca al mundo, de la aldea al universo, de la familia al Estado. Por lo tanto, es posible que se diversifiquen positivamente entre los diferentes ingredientes que la enriquecen, aunque estos aparezcan como opuestos.

Desde la perspectiva de la identidad cultural a través de la narrativa —en que están situadas estas páginas— parece necesario insistir en la diversidad, no siempre contraria a la unidad, que caracteriza la «batalla» constante que opone las fuerzas «centrípetas» a las «centrífugas» en el interior de toda sociedad orgánicamente viva.

El hecho de que una literatura haya podido renovarse como ha sucedido en la hispanoamericana en los últimos años es, indiscutiblemente, el resultado de la habilidad para recibir y asimilar todo tipo de influencias exteriores, provengan de donde provengan, en tanto hayan parecido útiles para expresar mejor lo propio.

Este abierto universalismo que no ha temido influencias de ningún tipo ha podido darse al mismo tiempo que se ha producido una intensa revalorización de las fuentes originales de la cultura americana. Olvidadas tradiciones y mitos de profundas raíces han sido recuperados, y en este rescate se han identificado sin esfuerzo los signos que unen la propia historia cultural con las fuentes de la llamada literatura «occidental», las judeo-cristianas, latinas y griegas. La nacionalización y americanización de mitos, símbolos, *leit-motivs,* imágenes que parecían exclusivas de la literatuta europea, constituyen, tal vez, una de las

características más apasionantes de la narrativa contemporánea hispanoamericana.

Sin embargo, aunque la narrativa necesite de esa perspectiva «pluralista» de la identidad cultural, es difícil preconizar una fórmula única y equilibrada entre la legítima aspiración a la unidad y la necesaria diversidad que pudiera ser válida para todos los pueblos y para todos los tiempos. Cada época y cada cultura tienen un grado diferente de tensión interna e internacional. El crítico y el escritor debe percibir cuál puede ser la adecuada sensibilidad para el momento desde el que está creando o está estudiando.

En este sentido, ha habido quienes han preconizado, como Alfred N. Whitehead en *Science and the Modern World,* que:

> Para que la odisea del espíritu humano esté dotada de incentivo y bases materiales, es esencial que entre las comunidades humanas haya diversificación. Otras naciones con diferentes costumbres no son enemigos: son regalos del cielo. El hombre necesita que sus vecinos sean lo suficientemente parecidos para sentirse comprendido, lo suficientemente distintos para llamar su atención y lo suficientemente grandes para despertar su admiración [123].

Sin necesidad de llegar a esta entusiasta profesión de fe, cuyos riesgos pueden ser evidentes en determinados momentos históricos en que las opciones definitorias son inevitables, la batalla constante entre las fuerzas «centrípetas» y las «centrífugas» que operan en el interior de toda sociedad y entre esta y otras sociedades parece la única garantía del carácter de «organismo vivo y cambiante» y, por lo tanto, de las sucesivas expresiones en que se manifiesta una cultura. La narrativa iberoamericana puede constituir un buen ejemplo. No hay más que estudiarla desde esta perspectiva.

---

[123] A. N. Whitehead, *Science and the Modern World,* citado por T. S. Eliot, *o. c.,* en su capítulo sobre «Unidad y diversidad: la región».

Capítulo II

DE LA IMAGEN NOVELESCA A LA POSIBILIDAD DE UNA IDENTIDAD

Los primeros signos de la identidad americana no son difíciles de discernir. Porque si, tal vez exageradamente, decía José Ortega y Gasset que «los conquistadores mismos son ya los primeros americanos», es evidente que lo peculiar americano nace para el descubridor con la noción de Nuevo Mundo, «que se puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferentes de las del nuestro», como ya anotaba López de Gómara en su *Historia General de las Indias* [1].

El punto de vista europeo —y no el de los nativos americanos— estableció las primeras «marcas diferenciadoras» que permitieron luego hablar de una «identidad» cultural americana. Son los españoles que viven en América los primeros en señalar los «signos» que los marginalizan, y por tanto los «diferencian», no sólo de la Europa de la que provenían, sino también de las culturas *precolombinas* a las que se enfrentaban, que no siempre comprendían y ante las cuales, aun recibiendo consciente o inconscientemente su influencia, se sentirían siempre «extranjeros».

[1] Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias* (Zaragoza, 1552), de la «Epístola dedicatoria al Emperador». Las tierras descubiertas del Nuevo Mundo no son nuevas sólo por su reciente hallazgo, sino porque «todas sus cosas son diferentísimas del nuestro». Son regiones que por naturaleza son distintas. Su novedad es de naturaleza, es decir, una novedad inherente a la realidad descubierta.

Es ésta una de las grandes contradicciones —y no la menos traumática en términos de su explicitación cultural— que separa el proceso hispanoamericano a partir de 1492 de lo que sucedió en siglos posteriores en otras regiones del mundo sometidas al colonialismo europeo, donde el planteo se dio en términos culturales más esquemáticos. En efecto, la «desespañolización» que reclamó Ignacio Ramírez en el momento de la independencia hispanoamericana consistió, antes que nada, en una «demarcación» de los descendientes de españoles en relación a la Metrópoli. Los indígenas estaban, como siguen desgraciadamente estando en su gran mayoría, «fuera» de los términos de la discusión planteada sobre la posible identidad cultural de Hispanoamérica. Como ha señalado Emilio Carilla, la falta de conexión entre la literatura de conquistadores y conquistados es notoria. Aunque durante el período colonial sobrevive una literatura indígena en forma paralela a la de lengua española, pero reducida a su más mínima expresión [2], es la literatura de los conquistadores la que mantiene contacto con el resto del mundo y la que plantea, en el momento de la independencia política, el problema de una independencia literaria complementaria.

Sin embargo, no resulta fácil repetirse que «la cultura propia de América está definitivamente individualizada, como cosa distinta de lo europeo originario y de lo indígena primitivo», como proclamó con énfasis Ricardo Rojas en *Eurindia* (1924) [3]. Con más apasionamiento, H. A. Murena diría más o menos lo mismo: «No podemos continuar

---

[2] Emilio Carilla, *Hispanoamérica y su expresión literaria* (Eudeba, Buenos Aires, 1969), pág. 98, donde añade que en la mayoría de los textos coloniales «lo americano aflora como un sello que nos da lo más externamente continental». Si el sello es indudable, los testimonios que aparecen sobre el indio y el negro, «muy dentro de su tiempo, no escapan a versiones más o menos idílicas o puramente filantrópicas». Ello le permite concluir que «en la literatura colonial es notoria la falta de conexión entre conquistadores y conquistados. En la colonia hay una literatura indígena paralela a la literatura en lengua española, si bien el punto de contacto con el mundo occidental fue, naturalmente, a través de esta última».

[3] Ricardo Rojas, *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Cedal, 2 vols. 1980). Este esfuerzo del descubrimiento del «genio nativo» y del «ideal argentino y americano» de Rojas debe inscribirse en una preocupación americanista del período que se refleja, sobre todo, en el ensayo (Manuel Ugarte, Francisco García Calderón, Pedro Henríquez Ureña).

a España ni podemos continuar a los incas, porque no somos europeos ni indígenas. Somos europeos desterrados y nuestra tarea consiste en lograr que nuestra alma europea se haga con la nueva tierra» [4].

Lo importante es saber cómo se ha individualizado esa alma en la nueva tierra. La narrativa hispanoamericana es una excelente llave para descubrirlo.

1. LAS MARCAS DIFERENCIADORAS

Aunque nuestro estudio no se propone analizar en detalle el período colonial, no puede dejar de señalarse que en esa época —y entre los propios españoles— ya aparecen «marcas diferenciadoras» que distinguen la cultura metropolitana de la producida en territorio americano.

> Los que son naturales españoles, si no tienen mucho aviso, a pocos años andando de su llegada a esta tierra se hacen otros,

anotaba ya Fray Bernardino de Sahagún [5], a lo que completaba Juan López de Velasco.

> No solamente en las calidades corporales se mudan pero en las del ánimo suelen seguir las del cuerpo, y mudando él se alteran también [6].

[4] H. A. Murena, *El pecado original de América,* (Sur, Buenos Aires, 1954); «Con América se da el escandaloso caso de que —salvo frustrados intentos— ha sido y es interpretada, inclusive por los americanos, según una clave puramente europea», empieza diciendo Murena en su ensayo *Los parricidas.* «El drama de América es la repetición del drama de la extranjería del hombre en el mundo», porque América está «integrada por desterrados y es destierro, y todo desterrado sabe profundamente que para poder vivir debe acabar con el pasado», afirma más adelante, desde un punto de vista rioplatense, lejos obviamente del que podrían tener los nativos de países andinos o de México, pero representativo de un sentimiento generalizado entre muchos intelectuales hispanoamericanos.

[5] Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México, 1938, vol. III), pág. 82.

[6] *Geografía y descripción universal de las Indias* (Madrid, 1894), pág. 37. Hay una edición recientemente (BAE, Madrid, 1971).

Es decir que, desde el primer momento del descubrimiento, aun cuando se consideren «mantenedores de la tradición hispánica» por la incuestionada vigencia de los modelos «importados», los productos culturales como los literarios son «diferentes».

> Desde temprano se comienzan a introducir en los moldes paradigmáticos las inscripciones de la mano que se los apropiaba y que en algunos casos intentaba violentarlos a fin de convertirlos en un instrumento más dúctil para la expresión de contenidos de mundo sentidos asimismo como nuevos y diversos,

ha explicado Pedro Lastra, al analizar cómo «lo criollo» pudo pasar a ser «consecuencia nacional» en el momento de la Independencia [7]. Pero si la palabra criollo «pasa» con facilidad es porque ya es de uso corriente en Hispanoamérica desde el siglo XVI, figurando desde 1574 en el mencionado tratado geográfico de Juan López de Velasco, donde se sostiene que, aun siendo hijos de españoles y en «todo son tenidos y habidos por españoles», los «criollos» salen ya diferenciados en el color y el tamaño».

Es justamente esta continuidad de lo «peculiar» colonial en la identidad cultural del período que se abre a partir de 1810, la que ha permitido que nunca se haya dejado de hablar en Iberoamérica de la unidad basada en «una identidad y parentesco común». Curiosamente, el sentimiento de pertenencia al imperio español en lo político que pautó administrativa, pero también culturalmente, el destino colonial, señalando y aceptando una identidad cultural que ya tenía signos propios, pudo prolongarse sin dificultad y sin grandes rupturas al llegar el momento de la independencia. La unidad de destino común de la que se habla y sobre la que se escribe abundantemente en ese momento —sin necesidad de mencionar los sueños *«bolivarianos»*— es un proyecto heredado sin mayores traumatismos culturales de la unidad imperial. Se trata de un desgajamiento más producto del crecimiento y la madurez de una identidad propia que de una ruptura violenta. Los ejemplos contrarios a estas aseveraciones que podrían de inmediato

[7] Tomado de *Notas para un diálogo*, palabras con las cuales Pedro Lastra introdujo en un coloquio sobre literatura chilena las características diferenciadoras de la creación en ese país.

traerse a colación no harían más que, en función de lo excepcionalmente radicales, probar la regla general.

En efecto, el distintivo más notorio del proceso cultural inaugurado con la independencia es su carácter «continental», como ha subrayado Gustavo Correa [8]. Los «nacionalismos» que aparecen luego y el aislamiento consiguiente entre los países americanos son el fruto de las ideas en juego en la segunda parte del siglo XIX y principios del XX, y no un fenómeno subsiguiente a la emancipación de la corona española.

La «comunicación» cultural, pese a las dificultades prácticas de la traslación física entre las diferentes regiones americanas, es tan fluida durante el período de la emancipación americana y formación de los estados independientes que no extraña ver cómo varios países no sólo tienen «héroes» patrios comunes, sino hombres que han influido en la región por su acción simultánea en países que hoy los reivindican como propios. Andrés Bello, un venezolano en Chile no es excepción, como no la es el argentino Sarmiento en ese mismo Chile o el cubano Heredia en México y el otro cubano Martí en Argentina o el guatemalteco Irisarri en Estados Unidos. La lista podría alargarse hasta los límites de la sorpresa, tan «integrados» están a las culturas hoy «nacionalizadas» hombres que habían nacido fuera de sus fronteras. José Victorino Lastarria vería claramente que «la identidad o parentesco entre la comunidad hispanoamericana» no impedía que se planteara el fundamental dilema de «encarar un destino común o dividido» [9].

UNA HISPANOAMÉRICA UNIDA, PERO DIFERENTE

Pero si los «signos» de la «continentalidad» son múltiples, herencia del sentido de pertenencia a una unidad dada en la época colonial,

[8] Gustavo Correa, «El nacionalismo cultural en la literatura hispanoamericana» (*Cuadernos Americanos,* Año XVII, vol. XCVIII, núm. 2, marzo-abril, 1958), pág. 227.

[9] Resulta sorprendente que en el volumen que consagra a «El período colonial» en su *Historia de la literatura Hispanoamericana* un autor como Raimundo Lazo divida sus capítulos por literaturas «nacionales»: mexicana, peruana, chilena, paraguaya, ecuatoriana, colombiana, boliviana, venezolana, argentina, guatemalteca, cubana y dominicana, cuando esos países no existían como tales, ni siquiera en el marco de los virreinatos respectivos. Esa fragmentación le obliga a permanentes distingos sobre autores nacidos en un «país» y actuando en otros, como si fueran extranjeros, lo que en el período colonial resulta totalmente «anacrónico».

ello no supone que la América independiente haya aceptado mantener el mismo contenido cultural de la época colonial. América «quiere» seguir siendo «una», pero «diferente» de España. Porque de inmediato —y como prioridad de la generación de la emancipación— se plantea el tema de la «independencia literaria» de Hispanoamérica en relación a España. Juan Bautista Alberdi buscó «un San Martín de la cultura», y poetas y ensayistas quisieron marcar sus «diferencias con Europa».

> No es exagerado decir que la relación de nuestra América con el mundo verdaderamente occidental ha de convertirse en una de las preocupaciones básicas de los pensadores latinoamericanos de la época [10],

ha señalado Roberto Fernández Retamar, resumiendo el sentimiento de los dirigentes de la época. Así, Esteban Echeverría pregonaría abiertamente: «Ya los brazos de España no nos oprimen, pero sus tradiciones nos abruman», razón por la cual la América independiente continuaba «en signo de vasallaje» adornándose con las «apolilladas libreas del ropaje imperial». La conclusión resultaba clara: «Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política» [11]. Haber emancipado el cuerpo sin haber emancipado la inteligencia no servía de nada. Por ello, Echeverría se propuso «descubrir» la naturaleza pampeana argentina, que incorporó con toda su fuerza en *El desierto,* primera parte de *La cautiva* (1837).

Por su parte, Andrés Bello, en los términos americanistas conocidos de su *Alocución a la poesía* (1823), por los cuales invitaba a la poesía a dejar la «culta Europa» y dirigir su vuelo al Nuevo mundo, insistió en 1848 en *El Araucano,* en la «autonomía cultural de América»:

> Nuestra civilización será también juzgada por sus obras; y si se le ve copiar servilmente a la europea aun en lo que ésta tiene de aplicable, ¿cuál será el juicio que formará de nosotros un Michelet, un Guizot? Dirán, la América no ha sacudido aún sus cadenas; se arrastra sobre nuestras huellas con los ojos vendados; no respira en sus obras un pen-

[10] «Nuestra América y Occidente» por Roberto Fernández Retamar (Revista *Casa de las Américas,* núm. 98, La Habana, 1976).

[11] Esteban Echeverría, *Dogma socialista de la Asociación de Mayo* (Buenos Aires, 1838). En ese momento los intelectuales de la emancipación descubren que la independencia política no equivale a la independencia cultural. Si la una se obtiene con la libertad, la segunda presupone complejas circunstancias que no se adquieren por decreto.

> samiento propio, nada original, nada característico; remeda las formas de nuestra filosofía y no se apropia su espíritu. Su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene [12].

Lo que resulta cierto en ese momento es que tanto Simón Bolívar en el plano político y Andrés Bello en el intelectual, se preocuparon simultáneamente de la independencia y de la unidad continental. No podían imaginar una sin la otra. Para ser realmente eficaz, la emancipación de la corona española necesitaba la cohesión entre los pueblos hispanoamericanos.

LOS NUEVOS MODELOS CULTURALES

Pero esta preocupación no fue un privilegio de Hispanoamérica. En Estados Unidos se habían planteado dilemas similares. Noat Webster afirmaba en 1783 que «América debe ser tan independiente en literatura como en política», como ha recordado José Luis Martínez [13]. William Ellery Channing pensaba que «mejor sería no tener literatura que abandonarnos sin resistencia a la extranjera», y Ralph Waldo Emerson, en un texto que sería calificado pomposamente «nuestra declaración de independencia intelectual», advertía a los escritores que «hemos prestado demasiada atención a las cortesanas musas de Europa».

Claro que una independencia cultural a nivel continental suponía automáticamente el problema de los «modelos» culturales a los cuales debería referirse el proyecto. Las dificultades empezaban. En nombre del anhelo de «originalidad» al que todos se adhieren, Simón Carreño Rodríguez se pregunta en 1828:

> ¿Dónde iremos a buscar modelos...? La América española es orijinal, orijinales han de ser sus Instituciones i su Gobierno — i orijinales los medios de fundar uno i otro o Inventamos o Erramos... [14].

---

[12] Andrés Bello, *Obras completas* (Volumen VII, Santiago de Chile, 1884). La declaración de «independencia» de la poesía hispanoamericana también es proclamada en la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826).

[13] José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana,* Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1972, pág. 78.

[14] Simón Rodríguez, *Inventamos o erramos,* reedición al cuidado de Dardo Cúneo (Monte Ávila, Caracas, 1980).

Porque resulta claro que, si bien el anhelo se expresa con vehemencia, la respuesta no es tan fácil de respaldar con una obra verdaderamente original. La literatura es, al mismo tiempo, causa y efecto de la identidad cultural. Hispanoamérica necesita de una literatura para fundamentar su identidad, pero su literatura sólo puede existir en función de una realidad americana. «Tenemos escritores, pero no tenemos una literatura», se lamenta Bartolomé Mitre. «Cayó el despotismo de los reyes y quedó en pie y con todo su vigor el despotismo del pasado», completa Lastarria. Unos años después lo comprende en su cabalidad José Martí cuando escribe desde el exilio:

> No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica [15].

Lo que parece el principio de un círculo vicioso constituye el motor de un intenso proceso dialéctico inaugurado entre «realidad» e «imaginario individual», y entre ambos y el «imaginario colectivo». Unos y otros se enriquecen recíprocamente en un proceso en el cual los mitos y los símbolos de la literatura universal se «americanizan», las culturas diversas de cada zona se reconocen mutuamente y «los libros hacen a los pueblos».

LA NOVELA, ¿GÉNERO TARDÍO DE LA EMANCIPACIÓN?

Antes de seguir adelante se hace inevitable un rápido repaso de la historia de la novela hispanoamericana para entender cómo de las «imágenes» novelescas aisladas que pueden descubrirse en las obras que mezclaron en proporciones variables ficción y realidad durante el período colonial, se ha pasado a la posibilidad de una identidad reflejada en la narrativa del siglo XX, hasta el punto de constituir un indiscutible *corpus* de obras que reflejan los dualismos más estridentes de la identidad cultural.

[15] Citado por Alberto Escobar en su introducción a la *Antología de la poesía peruana contemporánea* (Lima, 1965).

En el proceso de fundación e integración de la identidad cultural americana, la contribución del género novela ha sido tardía. Mientras en ensayos como *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento se planteaban muchos de los temas que constituirían los ejes centrales de la problemática de la identidad nacional en general, y por ende, de la cultural en particular, la novela seguía estando ausente del debate. Un retardo que no sólo obedecía a los resabios coloniales del temor a:

> Los libros de romances de historias vanas o de profanidad, como son de Amadís, e otros desta calidad, porque es mal ejercicio para los Indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean,

como había estipulado una Real Cédula de 1531 [16]. El argumento de tal prohibición había tenido su lógica imperial y fue en cierto modo explicitado por una Cédula Real complementaria de 1543: había que evitar que los «indios» al descubrir que había libros de ficción, por lo tanto no verdaderos, pudieran colegir que la Biblia y «otros libros de Doctores» eran también obra de la imaginación. Lo imaginario era ya considerado subversivo, aunque rebosaran de fantasía las Crónicas y Relaciones de descubridores y conquistadores.

Porque es evidente que pueden enumerarse «características novelescas» en obras concebidas originalmente como la «prosa histórica», testimonial o justificativa que acompaña la conquista. Un crítico como Fernando Alegría en su *Historia de la novela hispanoamericana* se niega a llamarlas novelas, aunque reconozca que, muchas veces, los autores «no siempre se atienen a la verdad histórica». Su conclusión es tajante: «la verdad es que en Hispano América no se escribieron novelas antes del siglo XIX», y para ello explica que:

> Los escritores de la Conquista y la Colonia concebían la labor literaria como una «misión», ya sea didáctica —dar a conocer América a Europa, educar a los indios y colonias— o eulogística en forma de prosa histórica y poesía épica. Desdeñaron la novela, que en la época seguía la moda caballeresca, picaresca y pastoril, y, particularmente, la temieron por el descrédito moral en que había caído en la Península. Por otra parte, la novela, como género literario que demanda concentración

[16] Citado por Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (Editorial de Andrea, México, 1966), pág. 9.

> y continuidad sistemática en su elaboración, debió descorazonar a los aprendices de literatos de la Colonia, que en su mayor parte resultaron brillantes improvisadores de crónicas y de epopeyas [17].

En una posición crítica totalmente opuesta, Cedomil Goic reconoce en la «cualidad genérica del objeto mismo», es decir, en muchos de los libros publicados en la América colonial, determinantes «poéticos» de la novela, entendidos como formas de ficción, que clasifica en cuatro fuentes fundamentales:

La de los libros de caballería, la de la novela «manierista», la novela «barroca» y las narraciones de características más modernas que mezclan en dosis variables episodios verdaderos y ficticios con finalidad de constituir «ejemplos» intencionalmente dirigidos a la comunidad o a los Príncipes, al modo de muchos relatos clásicos, aparentes narraciones autobiográficas o libros de viajes imaginarios.

Para cada uno de estos sub-géneros de lo que otros críticos han llamado «proto-novelas», Goic abunda en ejemplos [18]. Baste mencionar ahora el *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo, el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) de Bernardo de Balbuena, *Los sirgueros de la Virgen* (1620) de Francisco Bramón, el *Cautiverio feliz* (1663) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos Sigüenza y Góngora y el *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Don Calixto Bustamante Carlos Inca, alias Concolorcorvo, que preceden desde diferentes horizontes a la indiscutida primera novela hispanoamericana, *El periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. Por su parte, Emilio Carilla se ha negado a dar un carácter «postizo y exótico» a los productos literarios de la época colonial, como han hecho quienes:

> Buscan grandes obras con señales fuertemente individualizadoras y, como no se encuentran en número adecuado, se proclama la desilusión o el aspecto negativo. Abundan, sin embargo, obras fuertemente americanas, pero dentro de un carácter secundario o subsidiario. ¿Cómo negar la abundancia de obras costumbristas, de relatos históricos, o de

[17] *Idem,* págs. 13-14.

[18] Cedomil Goic, «Novela hispanoamericana colonial», en *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomo I, «Época Colonial»), Cátedra, Madrid, 1982, págs. 369 y sigs.

> poemas descriptivos? Allí lo americano aflora como un sello que —reconocemos— nos da lo más externamente continental. Pero el sello es indudable [19].

En tanto que novelista y dejando de lado la perspectiva crítica, Alejo Carpentier ha propuesto otra aproximación posible a la «función» de las Crónicas y obras del período colonial. Lo hace a partir de la *boutade* que supone afirmar que:

> Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballería

y reconocer que:

> Nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista,

afirmaciones que le permiten concluir que los novelistas latinoamericanos de finales de este siglo deben ser los Cronistas de Indias de la época contemporánea:

> Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa [20].

Sin entrar en el debate académico de saber si las obras en prosa del período colonial —y en qué medida— participan o no del género novela, cuyas implicaciones eruditas están lejos de nuestra preocupación inmediata, es evidente que muchos de los temas abordados en sus páginas, técnicas utilizadas y puntos de vista asumidos, interesan en la medida en que «significan» las primeras «marcas diferenciadoras» de la identidad cultural americana y sobre las cuales volveremos en la «Segunda Parte» de este estudio que está consagrada a «La significación del espacio novelesco iberoamericano».

---

[19] Emilio Carilla, *o. c.*, pág. 61.

[20] Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (Siglo XXI de España Editores, S. A., Madrid, 1981), pág. 25.

2. UNA NARRATIVA PARA CONOCER A AMÉRICA

Más allá de los «signos» con que América empezaba a identificarse en su narrativa, resultaba evidente que algunas obras aisladas no podían constituir una tradición novelística. Entre el momento de la Independencia y el Romanticismo, cuando toda una generación intentó expresar «lo americano» desde una perspectiva propia, sólo pueden citarse los nombres de José J. Fernández de Lizardi —que tiene el mérito de ser fundacional— y el de Antonio J. de Irisarri, autor de *El cristiano errante* (1846), donde a través de andanzas picarescas en países tan diversos como México, Ecuador, Perú y Chile, se tienden los vínculos espaciales de la gran nación americana, que ya había tenido su expresión de viaje iniciático y de descubrimiento en *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773).

La verdad es que todavía en 1846, es decir después de más de treinta años de vida independiente, un político y hombre de letras como Bartolomé Mitre se lamenta al prologar su novela *Soledad* de que:

> La América del Sud es la parte del mundo más pobre en novelistas originales. Si tratásemos de investigar las causas de esta pobreza diríamos que parece que la novela es la más alta expresión de civilización de un pueblo, a semejanza de aquellos frutos que sólo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo. La forma narrativa viene sólo en la segunda edad de los pueblos, cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez [21].

A este diagnóstico, añadía la esperanza de que: «Quisiéramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de América». Su deseo no tardaría en concretarse, pero lentamente. Porque, tal como ha desmitificado Emilio Carilla:

---

[21] Citado por Juan Carlos Ghiano en *Testimonio de la novela argentina* (Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956), pág. 35.

> Una cosa es la declaración del americanismo literario, declaración sostenida en manifiestos y programas, y otra el reconocimiento que podemos hacer de ese americanismo a través de textos [22].

Mitos, temas, caracteres y símbolos de la literatura universal irían adquiriendo una «naturalización» americana a través de obras que incorporaron las constantes y los *leit-motiv* de la novela europea, mucho más lentamente que las proclamas lo habían anunciado. Entre el «deber ser» pregonado y el ser efectivo se mantuvo un «desfase» causante de muchos de los males de que ha sufrido la identidad cultural americana. La «integración» se dio en forma de una «aculturación» literaria cuya tipología valdría la pena estudiar en detalle, especialmente comparándola con el «discurso» teórico.

LA ADQUISICIÓN DE UN LENGUAJE PROPIO

Este proceso resultó manifiesto en la exigencia de pensar en términos de una lengua que reflejara el mundo «real» al que pertenecía el escritor. En ese sentido deben inscribirse los esfuerzos de Esteban Echeverría a través de un romanticismo asimilado en términos americanos y revertido en una narrativa que intentaba, antes que nada, «inspirarse en la pampa real».

Pero el primer salto cualitativo de importancia se dio con la incorporación del idioma popular en la literatura gauchesca. El éxito y la difusión de obras como *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, *Los tres gauchos orientales* (1872) de Antonio Lussich y *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez, permitió hablar de una identidad cultural de raíz americana que otros autores como Estanislao del Campo, Hilario Ascasubi y Rafael Obligado con su *Santos Vega* confirmaron a nivel popular. Estas obras consolidaron, por una parte, la nacionalización de temas y mitos de validez universal iniciada con el romanticismo y, por la otra, la integración de culturas diversas conviviendo muchas veces en forma contradictoria (o en abierto conflicto) en el seno de un mismo país, tal como refleja claramente *Martín Fierro*.

---

[22] Emilio Carilla, *o. c.*, pág. 44.

Esta doble integración de la identidad cultural americana a nivel nacional (temática arraigada) e internacional (técnica y estilos) anunció desde su mismo origen las direcciones hacia las que se orientaría la narrativa del siglo XX, oscilando pendularmente entre los temas y tendencias estéticas comunes a la novelística universal y el afianzamiento de lo que se quería enfatizar como «propio» y a lo que se insistía en ver como «original», acento que pasaba inevitablemente por el idioma. Desde la independencia no habían faltado las declaraciones sobre la necesidad de un idioma «alternativo» al español, como reclamaron con énfasis Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez. Más científicamente, Andrés Bello con su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) ortorgó el «derecho a la diferencia» de locuciones americanas y las reformas ortográficas adaptadas a las diferentes regiones, reglas que conservan una sorprendente vigencia.

Con la literatura gauchesca los cimientos de «la casa del ser» de la lengua americana —parafraseando la definición que de la lengua ha dado Martín Heidegger— se asientan con la creación de ficciones. A partir de esos sólidos cimientos sólo faltaba construirla. A la empresa se sumarían pronto los «costumbristas», antecesores en el siglo XX de los «criollistas» y «nativistas» de comienzos del siglo XX, y las sucesivas vanguardias que anuncian la gran explosión lingüística americana de la segunda mitad del siglo XX. Una verdadera subversión de la palabra que no ha impedido lamentarse recientemente a un escritor como Carlos Fuentes:

> Vivimos en países donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse «cómo» decir ese todo. Si no hay voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe [23].

Si hoy puede decirse que el «cómo» decir lo que «está» por decirse» está ratificado por ejemplos que permiten afirmar que la novela

---

[23] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana,* Joaquín Mortiz, México, 1969; a partir de esta afirmación negativa Fuentes llega a la conclusión, a través del análisis de la obra de Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cabrera Infante, Cortázar y Goytisolo, que «la literatura en lengua española ha dejado de escribirse bajo campana neumática y que, finalmente, sólo es comprensible como parte de la realidad sensible y universal de la palabra» (pág. 85).

hispanoamericana existe, es necesario recordar que a principios de este siglo, Iberoamérica aparece todavía como un espacio por descubrir para sus propios novelistas.

EL NACIONALISMO GEOGRÁFICO

En esa perspectiva de un «encuentro» con la identidad y el ser de una América profunda y desconocida debe verse el «movimiento centrípeto» que emprende la novelística de principios del siglo XX hacia el interior secreto e inédito de la realidad americana. Para echar raíces y crear un verdadero «centro de cohesión interior y una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad», usando las palabras de Augusto Roa Bastos [24], la novela debía empezar por hacer un «inventario» del espacio circundante al que —carente de las pautas culturales para juzgarlo en función del orden que le era propio— se percibía fundamentalmente como un «caos». La novela «informa» y para ello utiliza, antes que nada, formas conexas a la literatura como el apunte sociológico, etnológico y hasta periodístico. La realidad del «interior» desconocido de los países americanos se incorporó a la literatura y con ella vastas zonas geográficas de difícil acceso: selvas, llanos, sabana, valles aislados y montañas de la cordillera.

Las ideas de «tierra» y «patria» pudieron confundirse en forma exaltada, apareciendo la naturaleza como el soporte de un orgullo nacional, cuando no localista, que se creía legítimo. El lenguaje la acompañó, poniendo énfasis en términos regionales, en diálogos y descripciones que necesitaban de vocabularios explicativos al final de las obras. La literatura de ese período —como ha señalado Antonio Cándido para el caso del Brasil— se nutrió de «las promesas divinas de la esperanza», que daba un medio generoso y abundante.

La grandeza de la patria no sería más que un desdoblamiento de la pujanza de la tierra [25], una exaltación «telúrica» que ya había teni-

[24] Augusto Roa Bastos, «Imaginación y perspectiva de la literatura latinoamericana», revista *Temas,* núm. 2, Montevideo, 1965.

[25] Antonio Cándido, «Literatura y subdesarrollo», incluido en *América Latina en su literatura* (Unesco, Siglo XXI, México, 1972), pág. 335.

do sus antecedentes en el llamado «nacionalismo geográfico» de fines del siglo XVIII en autores como Manuel José de Lavardén y Francisco Xavier de Caldas. La *Oda al Paraná* de Lavardén mezclando la poesía barroca, la *didascálica* y el seudoclasicismo hispánico había incorporado elementos precisos de la geografía y la historia natural local, de caimanes a *camalotes,* pasando por las grandilocuentes invocaciones al «Augusto Paraná, Sagrado Río...» [26].

Por su parte, también el romanticismo hispanoamericano había integrado las visiones de Chateaubriand y Saint-Pierre a un espacio que había pasado sin tránsito de la hostilidad que el paisaje desconocido provoca a la noción de entrañable terruño. En *Cumandá* (1879) de Juan León de Mera no había lugar para fieras o insectos, apareciendo la selva como un decorado de teatro para una representación europea de una América de ficción. Sin embargo, con *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero sobre todo con *María* (1867) de Jorge Isaacs la naturaleza tropical con sus flores, árboles y su exuberancia incontrolable, se había transformado en «paisaje». Sólo cincuenta años después llegarían a la narrativa insectos, enfermedades, lluvias interminables y el inventario, que pareció exagerado, de los males sociales que configuraban una vertiente innominada de la identidad «real» del continente.

DEL CONTINENTE A LA NACIÓN

Aunque la aspiración de «unidad» americana no desapareció del horizonte cultural, el esfuerzo de «coagulación» a escala nacional resultó prioritario. Se trataba de vertebrar naciones que padecían las indefiniciones propias del imperio español, políticamente *balcanizado.*

En ese contexto, surge una novelística histórica que pretende contribuir a crear un «espíritu nacional». «Se entiende mejor la historia en la novela, que en la novela de la historia», resume Eduardo Aceve-

[26] El «Augusto Paraná, sagrado río, / primogénito ilustre del océano» va «de clima en clima, de región en región» y es «tan grato al portugués como al hispano» y recibe de «Albión los insultos temerarios» (incluido en la Antología de *La literatura virreinal* editada por Cedal, (Buenos Aires, 1967), pág. 95.

do Díaz, cuyo ciclo de novelas históricas, que va de *Ismael* (1888) a *Lanza y sable* (1914), es bien ilustrativo de una preocupación en la que se inscriben José Mármol con *Amalia* (1851-1855), Vicente Riva Palacio y su popular folletín *Virgen, monja, casada y mártir* (¿1865?), Manuel de Jesús Galván con *Enriquillo* (1879), José Milla y Vidaurre, Cirilo Villaverde con *Cecilia Valdés* (1879-1882), una novela que no tardó en convertirse en símbolo nacional en Cuba, que en ese momento no debe olvidarse era todavía colonia española.

El rastreo de «formaciones» nacionales a partir de la literatura puede resultar de interés en la medida en que muchos rasgos de la llamada «identidad» hispanoamericana tienen un origen en la ficción. En efecto, ¿cuántos rasgos de la identidad no se han cristalizado alrededor de una «imagen», cuando no de un «estereotipo», gracias a la narrativa?

Basta pensar en el «prototipo» simbólico del dictador hispanoamericano que sintetiza *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, del cual el dictador Estrada Cabrera en Guatemala había sido su modelo, pero que adquiere una dimensión continental de arquetipo. Más esquemáticamente, la imagen de las «repúblicas bananeras» con que se han identificado Honduras, Gautemala o El Salvador, surge gracias a *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas y *El papa verde* de Miguel Ángel Asturias, hasta el punto de que difícilmente puede imaginarse la realidad hondureña si no es a través de ese prisma literario. Del mismo modo, la vida minera boliviana no puede ser imaginada sino a través del «prototipo» que ha dado Augusto Céspedes en *Metal del diablo,* o una visión del Perú andino no puede evitar las imágenes de la sierra que ha fijado para siempre Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno.*

Parece casi un lugar común reiterar que muchos países han definido su «identidad nacional» gracias a las obras de ficción que han «significado» algunos de sus rasgos esenciales, especialmente cuando la ausencia de otras expresiones culturales o cierto aislamiento han impedido que la narrativa se desarrollara y fuera capaz de «sintetizar» una realidad rica y contradictoria. Si tomamos el ejemplo del Paraguay se comprende la importancia de esta idea. Nadie duda de la riqueza inmanente de la cultura guaraní y de las sugerentes dimensiones que ha dado uno de los mestizajes más dinámicos de Hispanoamérica, pero hasta el polivalente y creativo *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos, y pese al interesante precedente de *La babosa* (1950) de

Gabriel Cassacia, la identidad paraguaya aparecía falsamente rudimentaria en función de la imagen que daban del país y su realidad obras como *Raíz errante* (1951) de Natalicio González, *Cruces del quebracho* de Arnaldo Valdovinos o *Follaje en los ojos* (1952) de José María Rivarola Matto. A partir de Roa Bastos y con autores como Rubén Bareiro Saguier y Josefina Plá [27], el Paraguay parece haber adquirido de golpe un «espesor» cultural que, sin embargo, estaba subyacente en la realidad y lo único que necesitaba era narradores capaces de rescatarlos. En esta perspectiva —intentar sentar las bases de una «identidad» iberoamericana— debe analizarse el esfuerzo que cumple deliberadamente la narrativa a principios de este siglo.

LA COLONIZACIÓN LITERARIA DE LA TIERRA

En los primeros treinta años del siglo XX, cierta idea de América y de sus naciones cristaliza a través de la narrativa. Basta pensar en el ejemplo de la llamada novela de la revolución mexicana que inauguró en 1916 Mariano Azuela con *Los de abajo* y con la cual se funda un verdadero sub-género. Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente,* Rafael F. Muñoz y su ciclo de novelas revolucionarias, Nelly Campobello, Gregorio López y Fuentes, Agustín Vera, José Revueltas y el propio José Vasconcelos, integran una lista de autores —a los que podrían añadirse muchos otros [28]— que se esfuerzan, a través de vastos frescos impresionistas, en dar una «imagen» del México convulsionado por la revolución. Más que novelas en el sentido estricto del término —tal como se había acuñado en Europa a lo largo del siglo XIX— estamos frente a una sucesión de «cuadros» aislados, unidos más por la historia «real» que reflejan que por la propia «estructura» narrativa en que se apoyan. Frescas y vibrantes, ágiles y hormigueantes de variados personajes y episodios, estas novelas postergan la reflexión sobre la «identidad» mexicana que surge inevitablemente del proceso

[27] Rubén Bareiro Saguier, *Ojo por diente* (Premio Casa de las Américas, 1971), Josefina Plá, *La mano en la tierra* (1963).

[28] Para más detalles consultar la obra de Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana* (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977) y los dos volúmenes de *La novela de la revolución mejicana* (Aguilar, Madrid).

en marcha y que la revolución parece haber «coagulado» en una nación de rasgos originales y propios.

Son los autores de una generación posterior, como Carlos Fuentes, Elena Garro, Jorge Ibargüengoitia y los más jóvenes como Fernando del Paso y Elena Poniatovska, quienes enjuiciarán críticamente y, a veces, con ácida ironía, esa «identidad» forjada alrededor de ideales revolucionarios que han terminado «institucionalizados», como se autodefine el propio partido de gobierno en México: P. R. I. (Partido Revolucionario Institucionalizado).

Mientras en México un acontecimiento histórico permitió configurar una visión única del «ser nacional», no debe olvidarse que en la mayoría de las otras naciones la «identificación» debió pasar a través de otros factores, muchas veces forzados, o a través de una visión superdimensionada de la naturaleza americana. El ejemplo del «mundonovismo» chileno es bien representativo. El eje del interés narrativo de las obras de este período se centra en el enfrentamiento del hombre con la tierra. Como ha precisado René Jara Cuadra:

> Los elementos telúricos se conducen en acción centrífuga o centrípeta respecto de las calidades humanas o civilizadas del hombre, lo rechaza o lo consume, lo destruye o lo mimetiza [29].

La tierra es el lugar donde se confunde el ser y la existencia y el hecho de que la naturaleza aparece sometida al determinismo convierte generalmente al narrador en un verdadero «intruso». El tema del «extraño» en el Paraíso, incapaz de comprender sus secretas leyes, que percibe apenas como un Caos previo al *Génesis,* se convierte en una constante de la narrativa que puede rastrearse sin dificultad hasta nuestros días [30].

---

[29] René Jara Cuadra, «Tierra y mundo en la novela contemporánea» en *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana* (Anales de la Universidad del Norte, núm. 7, 1969), págs. 55-79.

[30] Cedomil Goic ha estudiado el motivo del «extraño en el mundo» en la narrativa chilena, motivo que resume como «la posición de un individuo que ha escogido un medio en nada adecuado a sus condiciones personales, por lo cual ha llegado a ser un «inadaptado», un hombre que permanecerá extraño al medio, incapaz de comprenderlo e interpretarlo adecuadamente; *La novela chilena (Los mitos degradados),* Editorial Universitaria, 1968. Estudio sobre *Zurzulita* de Mariano Latorre, pág. 108.

La llamada novela de la tierra no sólo «creó» un paisaje literario, sino que «integró» además personajes «colectivos», verdaderos arquetipos de grupos representativos de la sociedad que los pueblos necesitaban para «reconocerse». El indio, el cholo, el gaucho y el emigrante, entraron a la narrativa como «grupos» homogéneos, más que como «individualidades» [31]. Se habla así de la narrativa del «minero» [32], de los peones de estancias, de los de fundos, *ingenios* azucareros o plantaciones bananeras. Una dimensión más social que humana, valga el distingo, se refleja en una literatura que necesita ir respaldando literariamente su mapa geográfico. Utilizando un símil cartográfico se podría decir que el mapa físico, se completa con el humano, el económico y el político.

DEL MAPA FÍSICO AL MAPA DE LA INFAMIA

Analizada desde una perspectiva contemporánea, esta novelística debe verse como una forma de «compensación» por la ficción de una flagrante ausencia de otras definiciones. Al sobrevalorarse los aspectos que hoy se consideran «documentales» e informativos se compensó gracias a la narrativa un desconocimiento sociológico, económico o antropológico, disciplinas que, en muchos casos, llegarían «después» a un territorio ya delimitado literariamente. Su mérito es haber llamado justamente la atención y haber empezado un estudio de la realidad a través de la ficción, lo que no es un fenómeno exclusivamente americano. Basta recordar las pretensiones de Honorato de Balzac cuando conci-

---

[31] Rosalba Campra en *América Latina: l'identitá e la maschera* (Editori Reuniti, Roma, 1982) estudia estos arquetipos en el contexto del espacio mítico de la narrativa latinoamericana.

[32] El novelista boliviano Raúl Teixodó ha estudiado «El tema del minero en la novela boliviana» *(Aportes,* núm. 13; París, julio, 1969, pág. 25), destacando el carácter colectivo del personaje. La lista de novelas que presenta es sugerente de una «colectivización minera» que está dada desde el propio título: *En las tierras del Potosí,* de Jaime Mendoza, *Socavones de angustia,* de Fernando Ramírez Velarde, *Mina,* de Alfredo Guillén Pinto, *El precio del estaño,* de Néstor Taboada Terán y *Metal del diablo,* de Augusto Céspedes, y donde no hay personajes individuales. Un estudio similar ha sido efectuado sobre «El minero en la novela peruana» (*Mundo Nuevo,* núm. 31, París, enero, 1969, pág. 44).

bió *La comedie humaine* o el reflejo explícito de la sociedad francesa que se propone Emilio Zola o Pérez Galdós de la española.

Sin embargo, la narrativa iberoamericana fue dejando poco a poco de ser únicamente informativa para empezar a ser «un acta de acusación de como vive el hombre americano» [33]. De la fascinación ante la naturaleza recién inventariada se cayó en el pintoresquismo; del relevamiento social y humano en una propaganda política sin base estética.

Era casi inevitable que así sucediera, dadas las violentas contradicciones que había puesto de relieve el simple «inventario» de la realidad americana. No habían valido de nada los esquemas simplificadores de *Doña Bárbara* (1928) intentando conciliar las fuerzas primitivas (Doña Bárbara), pero pletóricas de una necesaria energía para vencer al medio hostil, con las civilizadoras o intelectualizadas (Santos Luzardo), frente al enemigo común «extranjero» (Mister Danger), en un triángulo maniqueo que se debía resolver por la unión de la «civilización» y la «barbarie» contra el enemigo común del imperialismo.

Tampoco habían valido de nada las expresiones de nacionalismo radical e intransigente en que derivó el «criollismo». «La cultura no es sino la expresión de lo telúrico», escribía Roberto Prudencia en la revista indigenista *Kollasuyo,* como ha recordado José Luis Romero al estudiar la proyección ultra-nacionalista de «lo indígena» en países como Bolivia, donde autores como Franz Tamayo proclamaban su «fe en el poder de la raza indomestiza» [34].

La novela de *denuncia* que inaugura en 1931 el poeta César Vallejo con *El Tungsteno,* tuvo sus expresiones más reconocidas en *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y en *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado. Detrás de ellas, cientos de novelas publicadas en todo el continente acumularon denuncias sobre explotados y explotadores, configurando un nuevo mapa de América, lo que Fernando Alegría llamaría «el mapa de la infamia» y que Jorge Enrique Adoum ha bautizado como el realismo de notas exacerbadas y truculentas que caracteriza al período.

La novela se «positiviza» y la realidad que refleja es cada vez más absoluta y esquemática. La identidad de los hispanoamericanos tiende

[33] José Miguel Oviedo, «Una discusión permanente» en *América Latina en su literatura, o. c.* pág. 424.

[34] José Luis Romero, «Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías» en *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe* (Unesco, París, 1981), pág. 44.

a dividirse en dos campos nítidos de «buenos» por un lado y «malos» por el otro. La narrativa social asegura siempre una «estructura principal» simplificada y repetida, aunque varíen los escenarios y aunque los vocabularios de términos locales que figuran como apéndice inevitable sean diferentes en cada país. El «modelo» es idéntico, aunque varíe el paisaje.

Sin embargo, esta narrativa tuvo el mérito de cuestionar la legitimidad de las estructuras de poder existente en Iberoamérica, a diferencia del fácil patriotismo suscitado por las vertientes costumbristas y pintoresquistas del período anterior y que supervivían anacrónicamente en algunos países. Pero a su vez, la simplificación del comportamiento humano y la polarización en términos maniqueos y previsibles de las conductas de los personajes y, por ende, del devenir histórico, fueron alejando al género de la que parecía ser su finalidad primordial: contar, narrar. La identidad buscada a través de la narrativa corría el riesgo de transformarse en una caricatura de la América posible.

En ese momento y como había sucedido con la literatura rusa del siglo XIX, la narrativa hispanoamericana debía hacer frente al provincianismo localista a que un cierto folklorismo la impulsaba, a la represión política de que era objeto en regímenes dictatoriales y socialmente injustos y a las influencias que importaban modelos culturales.

3. EL ESPEJO COMO MODELO PERMANENTE

Al repetir en sus páginas el «deber ser» esperanzado del continente, la narrativa social y de denuncia tendía más a «cambiar» el mundo que a intentar «comprenderlo». Su progresivo empobrecimiento en fórmulas maniqueas y simplificadoras permitió a Luis Monguió preguntarse en 1951:

> ¿Por qué nos hallamos con que ahora, desde hace unos veinte años, no se han renovado los géneros novelísticos hispanoamericanos? ¿Por qué las fórmulas de mil novecientos veinte o mil novecientos treinta siguen siendo usadas sin innovación por los novelistas de mil novecientos cuarenta y mil novecientos cincuenta? ¿Por qué no sale la novela hispa-

noamericana de las ya estereotipadas fórmulas del regionalismo, el criollismo, la novela de la tierra, el indianismo, o la protesta política y social? [35].

En ese momento ya era evidente que el «realismo», como anteriormente había sucedido con el romanticismo o el naturalismo, no bastaba para expresar la «identidad» de Hispanoamérica. La «ley del realismo creciente» de que ha hablado Bernard Pingaud estaba más vigente que nunca.

LAS TRES DIRECCIONES DE LA CONQUISTA DE LA REALIDAD

Antes de seguir adelante es bueno recordar que la novela en particular, y la narrativa en general, está siempre condicionada por la realidad que nomina y que «significa». Hay por parte del autor de ficciones un intento permanente de aproximación a la verdad que se supone subyace en la realidad. Para ello intenta encontrar los «signos» (palabras) o las «formas» (técnicas) que hagan posible esa aprehensión.

Este esfuerzo permanente es, justamente, lo que Pingaud ha llamado «ley del realismo creciente», y que no es otra cosa que el cambio experimental del lenguaje y las técnicas narrativas para captar y ser capaz de transmitir una realidad que, siendo cambiante, necesita de formas cambiantes. Cambia la realidad, tiene que cambiar la narrativa, ésta es la ley. Lo único que permanece inalterable es «el espejo», es decir, la actitud del novelista frente a esa realidad cambiante [36].

Las preguntas de Monguió tenían, pues, su doble razón de ser. Porque no sólo se estaba frente a una literatura reiterativa en su temática y en su estilo, sino que, además, la realidad hispanoamericana había cambiado. En efecto, como ha advertido Fernando Alegría:

> Si leemos hoy esas novelas, con su colorismo recargado y sus abusos dialectales y, al mismo tiempo, recorremos la América Hispana en toda

---

[35] Luis Monguió, «Reflexiones sobre un aspecto de la novelistica actual», *La novela iberoamericana* (The University of New México Press, Albuquerque, New México, 1952).

[36] Bernard Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda* (Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968), pág. 12.

> su extensión, advertimos que algo en ella ha quedado definitivamente fuera de foco: un nuevo mundo ha crecido velozmente transformando campos y ciudades; el complejo de factores culturales, sociales y económicos ha creado una forma de vivir que no es la descrita por esos novelistas del pasado; hay un lenguaje que nos es común a todos y que, en vez de ahondar las diferencias locales, tiende a ponernos en comunicación más estrecha con los pueblos del mundo contemporáneo [37].

Pero también es cierto que, aunque Monguió no lo hubiera percibido en 1951, ya era posible en ese momento definir en la narrativa un esfuerzo de «conquista total de la realidad» [38], tanto en el plano lingüístico como en el temático. Es importante resumir brevemente esas direcciones:

1) Obras como *Yawar fiesta* (1941) de José María Arguedas, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, pero sobre todo *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, habían renovado la literatura indigenista con la incorporación de mitos, creencias, alegorías y símbolos profundamente enraizados en el pensamiento mágico del indio. El autor de ficciones había dado un paso más allá de las «apariencias» exteriores para ensanchar los límites de lo real y para incluir «tanto lo que se ve, como lo que no se ve», como diría años después otro sutil explorador del alma indígena, Augusto Roa Bastos. «Lo folklórico es rescatado de la consabida mirada exhibicionista del curioso, y es asumido como el otro lado de esa realidad: su dimensión mítica, su vibración mágica» [39].

2) Por su parte, con la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935) y de *Ficciones* (1944), un escritor como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares con *La invención de Morel* (1940), habían planteado legítimamente la posibilidad de elaborar «una realidad del arte» o «realidad literaria» tan válida como la realidad tangible del mundo exterior. Esta segunda dirección habría de marcar en las déca-

---

[37] Fernando Alegría, «Introducción» a *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos* (DC. Heath, Boston), págs. 1-2.

[38] «Entiendo la literatura como una forma de conquista de la realidad a través del lenguaje», afirma Bella Jozef en «Um caminho para a conquista total da realidade», introducción a *O jogo magico* (Livraria José Olympio Editora, Río de Janeiro, 1980), pág. 5.

[39] José Miguel Oviedo, presentación al número de *Revista peruana de cultura,* 13-14 consagrado a José María Arguedas (Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1971).

das sucesivas una buena parte de la renovación de la narrativa iberoamericana. El criterio para definir una buena novela o un buen cuento ya no estaría dado por su «fidelidad» a la realidad, sino por la «coherencia» y las calidades intrínsecas de la obra. Los distingos tradicionales entre forma y fondo desaparecieron en aras de la nueva significación creada. La relación causal entre obra y realidad, obra y sociedad, obra e historia, se había quebrado definitivamente para dejar paso a un sin fin de sugerencias alternativas, lo que podríamos llamar «los posibles laterales», hechos de un estallido de significados obvios y estereotipados. «Las novelas deben ser auto-explicativas», resumiría la nueva crítica, recogiendo un legado literario que ya había hecho su camino en la novelística de Henry James y Joseph Conrad [40].

3) Finalmente, la obra de un Roberto Arlt, especialmente *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), había incorporado al «antihéroe» a la narrativa urbana y había ayudado a desmitificar la función del escritor omnisciente, demiurgo capaz de cunjurar los destinos de todos sus personajes. Juan Carlos Onetti con *El pozo* (1939) y con *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), había relativizado aún más la visión «totalizante», por no decir totalizadora, de la narrativa anterior al usar múltiples puntos de vista, al incorporar el monólogo interior y al crear nuevas complicidades entre el autor y sus personajes y entre éstos y el lector. Eduardo Zalamea Borda en *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) abría igualmente nuevos cauces a la experiencia psicológica del hombre en un medio extraño en el cual se «autoexiliaba». Una saludable ambigüedad se había adueñado de la narrativa que abriría paso a una nueva visión de América hecha más de cuestionamientos que de certidumbre. Se incorporan así los «marginales» *(outsiders,* al decir del crítico Colin Wilson) que aparecían como «indiferentes morales, sin fe ni interés por su destino», al decir del propio Onetti, y los «anti-héroes» adquieren derecho a ser protagonistas. En esta tercera dimensión no faltó una visión burlona y divertida, integradora de otras dimensiones culturales, como la anunciada por Leopoldo

---

[40] La buena narrativa es «auto-explicativa» afirma Robert Stanton en *An introduction to fiction* (New York, 1965), una preocupación que puede rastrearse en los prólogos críticos de Henry James a sus novelas, el de Joseph Conrad a *The Nigger of the Narcissus* y en los trabajos críticos de Percy Lubock, *The craft of fiction,* E. M. Forster, *Aspects of the Novel,* y en el más reciente de Northtrop Frye, *Anatomy of Criticism.*

Marechal en *Adán Buenosayres* (1948), sentimiento de «descolocación» y de representación paródica que reaparece en la mejor narrativa hispanoamericana de los años siguientes.

HACIA UN REALISMO SINCRÉTICO

En la apertura de signo universalista que se anuncia en los años cincuenta y se consolida en los años sesenta, se integran dos direcciones opuestas de la narrativa de principios del siglo XX. El dualismo que había enfrentado el realismo americanista al esteticismo europeísta pareció superarse, consolidando una tendencia ya insinuada por el modernismo, es decir, la capacidad de incorporar lo mejor de las vanguardias europeas para una mejor expresión de lo americano.

El proceso se había caracterizado hasta ese momento por una áspera dicotomía de términos aparentemente irreconciliables. Mientras la narrativa realista buscaba la originalidad en una impregnación de lo que podía ser «experiencia» americana, el autor modernista se había preocupado por la renovación estética y del lenguaje. A través de esta renovación se incorporaron palabras y «formas» hasta ese momento desconocidas, tomadas del impresionismo, del expresionismo y de una imaginería más vasta que la del chato realismo. Curiosamente, ese dualismo de principios de siglo había tenido una significación más ambigua que la esquemática en que podría reducirse. La oposición del realismo tradicional al modernismo no traducía el enfrentamiento del campo contra la ciudad, esa versión actualizada del dualismo decimonónico de civilización y barbarie. Tampoco era una resurrección en los años 1920 del aura del 900, que había opuesto «cosmopolitas» a nacionalistas.

Por el contrario, y como ha sostenido Ivan Schulman:

> El primer paso trascendente hacia una literatura raigal y genuinamente americana se dio con el modernismo, aunque éste, paradójicamente, se caracterizó por la destilación de formas extranjeras; crearon los modernistas, de este modo, una literatura de «cruzamiento», una cristalización sincrética universal, pero a la vez, americana. El criollismo en la novela, examinado a la luz de la entrada modernista en una esfera cultural universal representa un retorno al tradicionalismo aislador [41].

[41] Ivan A. Schulman, «La novela hispanoamericana y la nueva técnica», incluido en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, FCE, México, 1967, pág. 16.

Es interesante recordar que Mariano Azuela, un autor comprometido con el proceso histórico de su país, sutilmente había percibido que:

> la magia del estilo, de la palabra escrita, debe captarnos de tal modo que nos obligue a pensar, a sentir, a convivir con gentes, cosas y sucesos que aparentemente nos rodean, pero que exceden en mucho a lo que a diario estamos viendo, oyendo, palpando y sintiendo.

Lo fundamental es que, gracias a esta nueva dimensión, los novelistas dan:

> un paso más allá en la realidad, un paso más allá de las apariencias en que se ahonda en las profundidades llegando hasta sus raíces más finas [42].

Ese proceso fue lento y subterráneo y necesitó de otros ingredientes para expresarse en la dirección «sincrética» de los años cincuenta. Porque era evidente que la renovación del modernismo había conducido a que temas, personajes y estilos terminaran en un *manierismo.* La palabra parecía cumplir una función más decorativa que sustancial, e iba cerrando sus posibilidades expresivas en un mundo artificial y de aire enrarecido.

Sin embargo, la original inyección renovadora del modernismo había surtido su efecto en el campo contrario, abriendo la espita de las sucesivas vanguardias con que el realismo tradicional se superó y renovó en las décadas siguientes, nuevos límites de la realidad que Ramón Xirau hace partir de «la tradición de lo nuevo» que instauran las vanguardias de la primera post-guerra [43].

A partir de ese momento el realismo iberoamericano no puede seguir siendo una «fiel imitación de la realidad» o expresión de la realidad social, pudiendo abarcar formas de lo que tradicionalmente se ha considerado «fantástico» [44]. Pero, además, en ese período se comprue-

---

[42] Mariano Azuela, «El novelista y su ambiente», *Obras completas* (UNAM, tomo III, págs. 1120 y 1122).

[43] Ramón Xirau, «Crisis del realismo» en *América Latina en su literatura* (*o. c.*, pág. 188).

[44] Con esta perspectiva, la narrativa de Enrique Anderson Imbert o la de Felisberto Hernández aparecen como enriquecedoras de una realidad «ensanchada» en sus límites y no como ajena a ella. Alegorías y relatos fantásticos pueden tener sus referencias a

ba que lo que se había llamado orgullosamente realismo no era más que «localismo». El genuino realismo, como ha recordado Alegría:

> Existe donde se descubre un sentido a la realidad y ese sentido exige una integración del artista, de su ser íntimo, con los movimientos humanos, las instituciones, los objetos y lugares que suelen llamarse realidad [45].

El realismo del siglo XIX, asociado al racionalismo aristotélico y cartesiano imperante, se va transformando en una nueva actitud frente al mundo, donde se percibe «la realidad como una metáfora y la vida como un arquetipo» [46] y donde el aforismo de Goethe cobra actualidad: «Se necesita mucha fantasía para abarcar la realidad» [47].

Esa fantasía la despliega, por ejemplo, un escritor como Gabriel García Márquez en un marco que no ha querido nunca dejar de ser «realista», pero entendiendo que:

> la realidad es también los mitos de la gente, es las creencias, es sus leyendas; que no nacen de la nada, son creadas por la gente, son su historia, son su vida cotidiana e intervienen en sus triunfos y en sus fracasos. Me di cuenta de que la realidad no era sólo los policías que llegan matando gente, sino también la mitología, todas las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente, y todo eso hay que incorporarlo [48].

USOS Y ABUSOS DE LO MÁGICO Y LO MARAVILLOSO

A través del surrealismo o superrealismo, y lo que se llamaría «realismo mágico» y «real maravilloso», así como de la literatura fantásti-

---

la realidad y a la inevitable proyección de los «contextos», aunque parezcan como únicamente filosóficos, según se desprende de algunos relatos de Jorge Luis Borges o Macedonio Fernández.

[45] Fernando Alegría, *Coloquio..., o. c.,* pág. 140.

[46] Alfred Mac Adam, *El individuo y el otro,* Ediciones La Librería, Nueva York, 1971, pág. 28.

[47] Citado por Raúl H. Castagnino en *Experimentos narrativos,* Juan Coyanarte Editor, Buenos Aires, 1971, pág. 35.

[48] De la entrevista de Ernesto González Bermejo con García Márquez publicada en *Cosas de escritores* (Ediciones Marcha, Montevideo, 1972), págs. 23-24.

ca que hizo su aparición con fuerza, la narrativa iberoamericana del período pudo ahondar en «la conquista total de la realidad». Nuevas dimensiones se le ofrecieron a un género que parecía agotado. Miguel Ángel Asturias las definió con precisión para el «realismo mágico» y Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), lo hizo para lo «real maravilloso», aunque precisando sus riesgos. «A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas», advirtió [49]. En efecto, la utilización indiscriminada de los términos «mágico» y «maravilloso» conducirían rápidamente a una confusión y al abuso de autores y críticos. Aunque algunos críticos intentaron delimitar su origen y alcance en repetidas oportunidades [50], el fenómeno ha tendido a desbordar los límites que originalmente pudieron proponerse Asturias y Carpentier.

Se habla así de lo «americano inusitado», englobando una noción de lo «maravilloso» o «mágico» que se aplica a una realidad que, simplemente, no se comprende o no se adecua a los esquemas de una visión forjada con modelos europeos. Lo raro, lo extraño, lo inaudito, lo desacostumbrado y el ordenamiento de la realidad que parece caótico, en la medida en que superpone realidades de diferentes orígenes —indígena, colonial español, barroco criollo, africano, europeo inmigrante y tantos otros— en una especie de *collage* donde el conjunto no ha «integrado» suficientemente las partes, todo puede ser cómodamente cubierto con el adjetivo de «mágico» o «maravilloso». En realidad, puede decirse que muchos escritores y críticos repiten cuatrocientos años después el «asombro» del conquistador ante la realidad recién descubierta. Si la narrativa parte de un «punto cero», que a veces ha sido saludable al preservar la capacidad de sorpresa, la «identidad» cultural se ha resentido de las consecuencias de lo que puede llamarse un nuevo exotismo. Autores como Edmundo Desnoes advirtieron hace años este riesgo de reconversión americana en «lo maravilloso», al sostener que:

[49] Prólogo a *El reino de este mundo* (Arca, Montevideo, 1965), pág. 8.

[50] Enrique Anderson Imbert y Emir Rodríguez Monegal trazaron en el XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, consagrado a la «Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica» (Michigan State University, 1975), un breve resumen histórico de la utilización de los términos «realismo mágico», «real maravilloso» y «literatura fantástica», su confusión y su generalización poco rigurosa.

> Está bueno ya de exaltar este caos de América llamándolo creador y esta imaginación heterogénea llamándola surrealista. No podemos seguir confundiendo la gimnasia con la magnesia, la escritura necesaria con el barroco decorativo [51].

Sin embargo, el aporte de las sucesivas vanguardias consolidó la dirección única de validez simultáneamente americana y universal hacia la que tendía la narrativa hispanoamericana. Si hasta ese momento, el americanismo era una temática y no un estilo, a partir de la incorporación de los procedimientos renovadores de la narrativa la visión de lo americano se hizo más compleja. La realidad empezó a verse desde «dentro» y no desde «fuera», el conocimiento sobre la identidad americana pasó a ser un modo existencial de percepción, más que un procedimiento informativo documental. Un período se cerraba. Loveluck lo ha resumido diciendo que:

> si hemos de definir lo que llamamos novela tradicional entenderemos por ésta la que temporalmente se enmarca entre 1900 y 1940 y cuyo fundamental desvelo fue el de presentar ciertas zonas conflictivas en grandes cuadros descriptivos, que se acercaron más a lo adjetivo, lo curioso y representativo externo que a lo esencial de tales problemas [52].

El espejo del realismo, reflejaría a partir de 1940 —fecha en que también Mario Vargas Llosa divide los períodos «tradicional» y «contemporáneo» de la narrativa— una realidad más compleja, no porque lo fuera en realidad, valga el juego de palabras, sino porque los procedimientos de su captación eran más sutiles y elaborados. La identidad americana no había cambiado esencialmente, lo que cambió fueron los «modos» de percibirla. Para que ello fuese posible, un procedimiento de «acaparamiento» cultural había tenido lugar, desenfadado y sin angustias.

ACAPARAMIENTO CULTURAL E INFLUENCIAS ESTÉTICAS

Lo mejor de la renovación del género narrativo en Europa y en Estados Unidos es leído y asimilado con avidez en Iberoamérica duran-

---

[51] Edmundo Desnoes, *Para verte mejor, América Latina* (México).

[52] Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969), pág. 15.

te los años cuarenta y cincuenta. Joyce, Kafka, Woolf, Huxley (especialmente *Contrapunto)*, Faulkner, Hemingway, Anderson, Dos Passos y, más tardíamente, el cuestionamiento de las reglas tradicionales de la narrativa que propone el *nouveau roman*, son traducidos, difundidos por los propios escritores del continente. El proceso de «acaparamiento» y de absorción es abierto y flagrante.

> ¿Acaso los logros de los predecesores y contemporáneos de un poeta no le pertenecen? ¿Por qué no debería atreverse a coger flores donde las encuentra? Sólo haciendo que las riquezas de los demás se vuelvan nuestras podemos darle algo grande al mundo.

Estas palabras de Goethe [53] parecen escritas para explicar la actitud de los escritores iberoamericanos del período que, por otra parte, han decidido con Nietzsche que: «Cuando uno no tiene un buen padre, es necesario que se lo invente». ¿Acaso Borges no ha dicho que los escritores «se crean sus propios precursores»?

Las «riquezas» de la literatura mundial son expropiadas sin padecer «la angustia de las influencias», tan bien analizada por Harold Bloom [54], aunque el rastreo de técnicas, procedimientos y preocupaciones, que puede fácilmente efectuarse en las primeras obras de los autores del que se bautizará onomatopéyicamente el *Boom* de la literatura Hispanoamericana, se pierde rápidamente en la potencia creadora propia y en una asombrosa «aculturación» procesada en el espacio de una década. La ruptura con los modos tradicionales de narrar suponía y supuso el riesgo del experimentalismo formal, pero también el descubrimiento de otros niveles hasta ese momento ocultos.

Las influencias significan vitalización y no la maldición temida desde la Ilustración hacia adelante. La «originalidad» buscada por los escritores de la Independencia con una desesperación que puede hacer hoy sonreír se transforma en una madurez capaz de «asimilar» adecuadamente todo lo que importa y sirve. Un magnífico ejemplo está constituido por *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, que intenta, como ha resumido bien Carpentier:

---

[53] Goethe, *Conversaciones con Eckermann* (Sopena, Editores, 2 vols.).

[54] Harold Bloom, *The anxiety of influence* (Oxford University Press, 1973).

> Una grandiosa empresa de anexión de los factores determinantes, clásicos y modernos, de la cultura hispánica de todos los tiempos, por un autor latinoamericano. Ningún autor español se ha atrevido, hasta ahora, a realizar un tan monumental trabajo de compactación de todos los componentes de la cultura que engendró la nuestra —aunque aquí, vista desde América [55].

Si esto es posible, es justamente por la adquisición del escritor hispanoamericano de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica y, por lo tanto, «universal». Como Fuentes, podría citarse al propio Carpentier, a Lezama Lima, a Borges y a Alfonso Reyes.

EL DERECHO A LA IMAGINACIÓN HETEROGÉNEA

El «derecho a la imaginación heterogénea» que se proclama como un fuero inalienable es capaz de «integrar» en la narrativa elementos de todos los géneros, desde el ensayo a la poesía, pasando por la epopeya y la alegoría. El resultado son auténticas *summas* novelescas reflejando una identidad cultural de múltiples y contradictorias aristas. Nunca ha parecido ser más acertada la afirmación de Roland Barthes: *la modernité commence avec la recherche d'une littérature imposible.*

Se asiste a partir de 1960 a la primera «gran cristalización sincrética», de que ha hablado Schulman, de una narrativa que rápidamente demostrará ser capaz de participar en la cultura universal a partir de una experiencia puramente americana.

Algunos ejemplos que pueden parecer arbitrarios se imponen. Por ejemplo, señalar que en el espacio de siete años, entre 1960 y 1967, se publican obras como *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, *La ciudad y los perros* (1963) y *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Gran Sertón: veredas* (1963) de João Guimaraes Rosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti, *Tres tristes*

---

[55] Alejo Carpentiei, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos,* (siglo XXI, 1981), pág. 16.

tigres (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *El siglo de las luces* (1963) de Alejo Carpentier, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, cuyas novelas cortas *La hojarasca, La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba* ya habían sido publicadas con anterioridad.

La enumeración de estas obras no pretende ser un catálogo exhaustivo, sino simplemente hacer ver ahora, a más de veinte años de la eclosión del mal llamado *Boom* (término que no volveremos a utilizar), cuál era la densidad y la intensidad de novelas y relatos publicados en tan corto período y cuyos efectos siguen viviéndose hoy en día. Porque detrás de estos «Generales» de la nueva literatura iberoamericana —utilizando el símil grato a los formalistas rusos [56]— «Capitanes», «tenientes y sargentos» encabezaron los ejércitos de una verdadera «insurrección lingüística» que no ha finalizado [57]. La paradoja, el humor, la ambigüedad, los juegos de palabras, un idioma popular, literal, prosaico o poético, cuestionan y critican el lenguaje en el seno mismo del texto, dando a la novela una inesperada dimensión metalingüística y, sobre todo, proclamando lo que llamamos «el derecho a la imaginación heterogénea».

La narrativa, en la medida de su «originalidad», es una «invención crítica» [58] y supone una revisión de la identidad cultural americana aceptada. La nueva ficción interrumpe el funcionamiento de los elementos más conocidos de la novelística anterior y con ello instaura, expresa o tácitamente, una visión «crítica» del «sentido» aceptado a partir del nuevo código de referencias.

---

[56] El formalista ruso Tinianov en su estudio sobre la evolución literaria considera que «la teoría de los valores en las ciencias literarias nos conduce al estudio arriesgado de fenómenos principales pero aislados y reduce la historia literaria a una historia de «generales»». Incluido en la antología de formalistas rusos preparada por Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (Seuil, París, 1965), pág. 89.

[57] Lisa Block de Behar en *Análisis de un lenguaje en crisis* (Montevideo, 1969) afirma que el común denominador de la narrativa de Borges, Cortázar, Fuentes, Cabrera Infante, Lezama Lima, Rulfo y García Márquez es la «insurrección lingüística», esa rebelión contra el lenguaje codificado y «embalsamado» de que ha hablado Juan Goytisolo.

[58] Toda «invención» es crítica, afirma Michel Butor, proponiendo la eliminación de algunas de las barreras que separan la novela y la crítica. «Toda invención es una crítica de los modelos que inspiran otras invenciones previas y una crítica de la realidad a la que aparecen referidas».

La crítica está implícita en la originalidad de una obra y el mundo americano tiene que «reordenarse» en función de las nuevas coordenadas creadas. La regla es directa: cuanto más «inventiva» es la ficción, más crítica del «sentido» resulta. El novelista tiene ante sí una grieta zigzagueante que separa su conciencia de la realidad, que lo obliga a una «revisión» de todo valor tradicional, empezando por la propia «acepción» de las palabras.

En Iberoamérica este proceso ha sido indiscutible. La nueva narrativa ha acompañado «críticamente», cuando no la ha precedido, una revisión evolutiva en unos casos, revolucionaria en otros, de los esquemas y marcos de referencia de una identidad que ha sido radicalmente cuestionada.

Ello ha supuesto que el cuestionamiento «crítico» de la ficción ha abierto variadas direcciones temáticas y formales, de niveles entrecruzados, en las cuales la forma y el contenido han perdido su clásico distingo. La función «productora» del lenguaje ha ido primando sobre la función «expresiva» tradicional, pero no para reducirla a un «placer estético», sino para «inducirle» nuevos sentidos.

Como ha escrito Jean Ricardou:

> El estilo dora la píldora del nuevo sentido producido pero no elimina el contenido en aras de una forma que no puede sostener sin el fondo: la cáscara es el propio sostén de la pulpa, una y otra se explican, se complementan y se adhieren sin una otra frontera que aquella que, cortada, hiere a ambas partes [59].

Lo que ha resultado claro es que la experimentación frenética y el culto a lo formal, riesgo avizorado por algunos escritores iberoamericanos como Guimarães Rosa y Vargas Llosa, no debía partir de la técnica sino de la realidad. Solamente se justifica la búsqueda de un procedimiento nuevo si gracias a ello se llega a una zona nueva de la realidad, una zona inédita que no se podía apresar con las técnicas establecidas, ha dicho el autor de *La ciudad y los perros.*

---

[59] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (Collection «Tel Quel» aux Editions du Seuil, París, 1971), insiste desde el primer capítulo titulado «La literatura como crítica» en la importancia que tiene el hecho de que, lejos de vehicular un «sentido» ya establecido la función instrumental del lenguaje es «producir» un sentido.

Toda obra de importancia, en la medida en que ha buscado (y logrado captar el «sentido» de su época, ha supuesto un hallazgo «total», donde no es posible separar la «manera» de relatar de lo que «es» relatado, y donde lo más importante es la coherencia interior del mundo narrado, hasta el punto de que se puede hablar de una «realidad literaria», como hace el crítico Alberto Escobar.

Basta pensar en los ejemplos de *José Trigo* de Fernando del Paso, en *Polispuercón* de H. A. Murena, en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, en *Texto de un texto con Teresas* de Oswaldo Trejo y en las propuestas verbales de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, en *Cómico de la lengua* de Néstor Sánchez, en las novelas de Severo Sarduy, Juan José Arreola, las brasileñas Nélida Piñón y Clarice Linspector y tantos otros narradores para los cuales «las palabras han dejado de ser sólo signos para participar de las cosas mismas», al decir de Roger Garaudy.

En la medida en que los procedimientos narrativos se han ajustado a los temas, han permitido que la novela proyectara una visión inédita del hombre y del mundo iberoamericano, fundamentalmente «crítica» y, por lo tanto, capaz de cuestionar lo ya «dado» y aceptado. Como dice Julio Cortázar, el escritor se ha convertido en el «camaleón» que lucha contra el «petrificado coleóptero». Los nuevos paradigmas novelescos creados han forjado inevitablemente una visión «diferente» de la realidad y, por lo tanto, de la identidad cultural.

Pero no sólo ha habido una «invención crítica», sino además una «crítica inventiva». A la aparición del «artista inteligente», sobre el que ha escrito José María Valverde, debía suceder la «inventiva» del crítico [60]. Esta crítica como invención ha permitido su incorporación al texto de la ficción como una floración del mismo árbol. El buen crítico «prolonga» la invención del autor e «interviene» directa y, a

[60] José María Valverde en «La nueva objetividad del arte» (*Arbor*, núm. 107, 1955), señala que «el fenómeno moderno por excelencia está constituido por la aparición del artista inteligente. Y no porque los artistas de antaño fuesen incapaces de abstracción o sutilidad, sino porque aquéllos tenían una especie de desazón vital que los situaba sin reflexionar en ello, en medio de unas obras que creaban sin meditar demasiado y sin rodearse de doctrinas y consideraciones metódicas. Ahora es otra cosa. Por muy reducidos que sean sus medios intelectuales, el artista es, ante todo, un esteticista, situado fuera de su inspiración, la prepara, la abstrae deliberadamente».

veces, brutalmente en el seno de la obra. Después de una eficaz intervención crítico-inventiva, la obra de ficción no puede volver a ser «nunca» la misma que fue antes, es decir, ya no puede ser leída e interpretada del mismo modo.

Crítica e invención son, pues, dos aspectos de una misma actividad «creadora», que permite la organización de nuevas formas. Esta reflexión es una de las características del arte contemporáneo, a la cual se ha incorporado gozosa y plenamente la creación iberoamericana: novela dentro de la novela, como existe el teatro dentro del teatro y el cine dentro del cine. La «invención crítica» de «la novela de la novela» —en la mejor tradición inaugurada por André Gide y Thomas Mann [61]— abunda en ejemplos dentro de la ficción contemporánea iberoamericana, abriendo paralelamente sugerentes posibilidades al estudio de la «hipertextualidad» de muchas obras, al modo de los adelantados por Gerard Genette en sus *Palimpsestes* [62].

Basta pensar en la «crítica inventiva» de José Lezama Lima, que considera a la literatura «una segunda naturaleza», no porque ella represente lo real, sino porque es tan *naturans* como la primera. En *Tratados de La Habana* afirma que «hay como la obligación de fabricar naturaleza», lo que convertiría su propia literatura en una «sobrenaturaleza», y en su ensayo sobre *La expresión americana* propone originales acercamientos al barroco, al romanticismo, a la expresión criolla, que sólo la libertad que asume en la creación le permiten [63]. Otros narradores como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, han practicado y practican esa misma doble vertiente de límites deliberadamente borrosos entre ensayo, novela y crítica. Fuera de los límites de este trabajo, pero de inevitable referencia, debe mencionarse también la doble vertiente de los poetas-críticos como Octavio Paz, contribuyendo eficazmente a la «crítica de la cultura» iberoamericana y, por lo tanto,

---

[61] Basta mencionar el *Journal de faux monnayeurs* de André Gide y *Novela de una novela,* de Thomas Mann, a las que pueden añadirse *En busca de un personaje,* de Graham Greene y muchos juegos *pirandellianos* de la narrativa contemporánea.

[62] Gerard Genette, *Palimpsestes,* Seuil, París, 1983.

[63] Para más detalle sobre esta noción de la literatura como «sobrenaturaleza» ver el capítulo *Del paraíso perdido a la utopía de la esperanza* consagrado a la obra de José Lezama Lima.

de la identidad cultural aceptada hasta este momento. Porque es justamente Paz quién afirma que:

> En nuestra época la crítica funda la literatura. En tanto que esta última se constituye como la crítica de la palabra y del mundo, como una pregunta sobre sí misma, la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación [64].

La razón de esta subversión de los géneros es simple: «En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica» [65].

En cierto modo el «espacio» americano ha tenido que ser «reconquistado» a partir de la narrativa contemporánea. Ernesto Sábato ha hablado de una gran empresa «neorromántica-fenomenológica», con algo de poema metafísico, de una gran novela total capaz de terminar con los falsos dilemas de cuño escolástico que dividen la novelística en géneros social, psicológico, histórico, costumbrista, objetivo o ideológico, enfrentándolas entre sí, como si todos los elementos de estas novelas tradicionales no pudieran coexistir simultánea, contradictoria y enriquecedoramente en una misma obra.

Hoy se puede hablar de obras que revierten todos estos ingredientes en una sola fórmula «integralista». El intenso «encuentro de tensiones» entre valores, leyes y fuerzas contradictorias que caracteriza la narrativa contemporánea se traduce en una «unidad compleja». La tendencia subyacente en las obras mayores de la literatura iberoamericana es justamente poder plasmar el «caos» de la realidad en un posible orden de apariencias y valencias estrictamente estéticas, donde las alusiones sociales y políticas, siendo inevitables, no son constituyentes de la «unidad compleja» a que el objeto novela tiende en forma autónoma.

---

[64] Octavio Paz, *Corriente alterna,* Siglo XXI, México, 1969. En el capítulo «Sobre la crítica» analiza cómo «crítica y creación» viven en perpetua simbiosis (pág. 40).

[65] Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Seix Barral, Barcelona, 1974. En el capítulo consagrado a «la revuelta del futuro», se explica la contradicción de la literatura moderna, literatura esencialmente crítica y, por lo tanto, ambiguamente moderna, págs. 39-60.

SEGUNDA PARTE

SIGNIFICACIÓN NOVELESCA DEL ESPACIO AMERICANO

CAPÍTULO I

LA INVENCIÓN POR LA PALABRA

«Al Occidente van encaminadas las naves inventoras de regiones», anunció Juan de Castellanos en las *Elegías* que dedicó a Cristóbal Colón en 1587, y Hernán Pérez de Oliva escribió una *Historia de la invención de las Indias* a principios del Sigo XVI [1]. Desde la perspectiva contemporánea de una disciplina de límites definidos, como lo es la geografía, el uso de la palabra «invención» para referirse al descubrimiento de América puede parecer el resultado de una confusión semántica o de una licencia poética. Porque se entiende en general que:

> Inventar es transformar las cosas gracias a la intervención del hombre y descubrir es encontrar algo ya existente y hacerlo conocer a los demás [2].

En el plano estrictamente geográfico, quien inventa aparece como un mentiroso, recuerda Ernst Bloch, poniendo el ejemplo literario de los viajes contados por el Barón de Münchhausen. Por el contrario, el descubrimiento parece no admitir el sueño imaginativo, todo lo más se presenta como una invención «corregida» por «los hechos reales».

---

1 *Elegías de Varones Ilustres de Indias,* el largo poema que Juan de Castellanos compuso entre 1570 y 1592, edic. 1944 de Biblioteca de Autores Españoles, Barcelona, tomo IV.

2 Ernst Bloch, *Le principe espérance,* Gallimard, París, 1982, vol. II, pág. 363.

España desveló al mundo la existencia anterior de América; por lo tanto, la descubrió. Al hacerla ingresar en el espacio de Occidente, no sólo a partir del presente histórico del descubrimiento, sino también con su pasado vigente en civilizaciones y culturas, nada tenía por qué inventarse, en tanto que América «ya» existía el 12 de octubre de 1492. Nada más sencillo en principio, nada más ajeno a una invención.

Sin embargo, las empresas que tienen ahora un signo claramente diferenciado —inventar y descubrir— fueron durante los siglos que siguieron al «desvelamiento» de América, si no idénticas en el propósito, por lo menos complementarias en la práctica. Otras variantes semánticas aparecen además si se tiene en cuenta que «descubrir» implica una intencionalidad que resulta clara en la acepción inglesa de *discover,* mientras que, por el contrario, «hallar» o «encontrar», es el resultado de un feliz azar, donde no ha jugado la premeditación. En portugués este distingo resulta todavía más evidente: se habría *achado* el Brasil, mientras que la India habría sido *descoberta* [3].

1. LOS SIGNOS IMAGINARIOS DEL DESCUBRIMIENTO

El ser humano no se ha conformado nunca con el «espacio conocido» que lo ha rodeado. Desde tiempos inmemoriales su temor por el vacío circundante lo ha llevado, por un lado, a ir explorando su contorno inmediato y a «poblar» con las creaciones de su fantasía lo que estaba más allá de las fronteras de lo conocido. El círculo de la «realidad» ha estado siempre inmerso en uno más amplio que lo rodea totalmente y cuyos límites marcan el de lo «imaginario».

En la medida en que el contorno se ha ido explorando, los límites de países fantásticos, islas paradisíacas e imperios legendarios han ido retrocediendo en círculos cada vez más amplios y lejanos. La invención imaginativa se ha visto obligada a refugiarse en espacios recónditos y su preservación se ha garantizado únicamente por la distancia y la inaccesibilidad.

---

[3] Marianne Mahn-Lot, *La découverte de l'Amérique,* Flammarion, París, 1970, págs. 114-117.

EL DESMENTIDO POR LA INVENCIÓN

En este sentido, el progresivo descubrimiento del globo terrestre a lo largo de los siglos, supuso un paulatino desmentido de la invención y una sustitución del espacio imaginado por el espacio desvelado. Las exploraciones no podían constituir una «creación», porque lo único que hicieron fue «des-ocultar» lo que yacía escondido. Su actitud no fue inventiva, sino desenmascaradora.

Los conocimientos de las ciencias naturales, hoy dueños de todos los detalles del planeta, desterraron para siempre lo imaginario geográfico al espacio sideral del cosmos. El espacio inventado está ahora, tal como refleja la literatura de la ciencia ficción, refugiado en lejanos sistemas planetarios y garantizado por los años luz que nos separan de su potencial realidad.

Desde este punto de vista, resulta claro que el descubrimiento se opone a la invención. Descubierto un espacio e incorporado a la realidad conocida científicamente, lo imaginario se ve obligado a retroceder más allá del nuevo límite trazado. Observada así la historia, desde la Grecia clásica hasta el descubrimiento de América, podría irse marcando el retroceso paulatino de lo «imaginario» geográfico: primero a los límites del Mediterráneo oriental, luego a las columnas de Hércules, y, poco a poco, al Mar Tenebroso que iba jalonando el progresivo descubrimiento de islas que desmentían la existencia de los anhelados paraísos de la fantasía. Así se habría llegado al «encuentro» de América. El proceso imaginativo se prolongó luego a escala continental. La invención, refugiada primero en las selvas inhóspitas o en los escondidos valles montañosos, habría ido retrocediendo, cada vez más arrinconada, para desaparecer en los Mares del Sur y para ser finalmente desterrada del imaginario individual y colectivo.

Varias razones apoyan esta tesis.

Por lo pronto, debido a que los descubrimientos se acompañan de observaciones y descripciones que hacen inteligible a los demás la nueva realidad incorporada al conocimiento de la humanidad, esa apropiación debería suponer la abolición de la fantasía. Pero además, en la medida en que lo descubierto posee una existencia anterior, su pasado histórico debería ser interpretado de acuerdo al designio del descubridor.

Porque toda apropiación de un territorio se da no sólo en los términos del presente que se aborda, sino también del pasado que se ignora y del cual también se adueña. En general, las conquistas que sigen a los descubrimientos se encargan de dar coherencia a la empresa. «Conquistar el poder no es suficiente —ha recordado J. H. Plumb—. Hay que asentarlo sobre un pasado seguro y servicial» [4]. Esta legitimación del pasado implica sospechar de la invención imaginativa que pueda contradecirlo.

Sin embargo, el esquema de la invención retrocediendo frente a la confirmación científica de la geografía no se ha dado siempre tan simplemente. Si tomamos el ejemplo del descubrimiento de América que nos interesa, veremos que la separación entre «descubrir» e «inventar» no es tan tajante.

En algunos casos, cuando la dirección imaginada ha resultado la correcta, el espacio que se había imaginado parece «confirmado» por el descubrimiento, como si la invención se hubiera objetivado. Si Colón emprende su viaje convencido de que las Indias quedaban en la dirección del sol poniente, las islas de las Antillas en que desembarca «tienen» que ser las Indias buscadas. El espacio se configura en consecuencia.

En otros casos, si la prefiguración inventiva es muy intensa, la visión de la realidad desvelada queda teñida por el proyecto. Si la realidad resulta diferente, los datos que se recogen se «reinterpretan» y se adecuan al espacio, tal como se lo había «anhelado» [5]. La conquista y la colonización que siguen se adecuan en función del «deber ser» proyectado. Las islas donde supervive la Edad de Oro o está situado el Paraíso terrenal, pagano o cristiano, que el imaginario medieval sitúa en el Oeste desconocido, marcan el descubrimiento real de América y buena parte de las empresas de conquista tras lo mitos que se «transculturizan» en su territorio.

Finalmente, no debe olvidarse que todo descubrimiento no sólo ensancha la realidad en términos de certidumbre geográfica, sino que

---

[4] J. H. Plumb, *La muerte del pasado,* Barral Editores, Barcelona, 1974.

[5] En la literatura utópica se habla de «tiempo del anhelo» y de «espacio anhelado», como contra-imágenes de la realidad presente. Ese tiempo y ese espacio pueden ser tanto reivindicaciones de un pasado mítico (Paraíso perdido o Edad de Oro) como de una sociedad ideal futura (Utopía racionalizada; planteos futuristas).

la modifica sustancialmente. El espacio conquistado, pero también el del conquistador, sufren el reajuste resultado del «diálogo» intercultural entablado. España y Europa no fueron, ni pudieron ser, las mismas después del descubrimiento de América, como tampoco la realidad indígena podría volver a ser idéntica a la anterior a la conquista.

Es evidente que la geografía, la historia y la literatura han forjado entrelazadamente a través de los siglos una visión de lo americano, cuyo deslinde por disciplinas no puede ser indiferente a la complejidad de la identidad cultural resultante. Una primera aproximación «topológica», tanto desde el punto de vista psicológico como estético, nos puede ayudar a definir la «significación» literaria del espacio americano y la «fundación», a través de lo imaginario, de los signos de la identidad cultural con que se lo caracteriza. Tener presente la importancia de lo «imaginario» que precede al descubrimiento, la prefiguración «inventiva» en que se objetiva y ratifica la identificación posterior del «ser» americano, resulta fundamental en la perspectiva asumida en esta obra.

LAS REGLAS ESTÉTICAS DE LA OCUPACIÓN

Desde los albores de la humanidad, el espacio desconocido se ha manifestado al ser humano bajo signos amenazadores. La naturaleza de una realidad todavía no reconocida se ha presentado siempre como potencialmente agresiva. Más allá de las fronteras del ámbito en que el hombre ha vivido, empieza el espacio culturalmente «innominado», al que se considera naturalmente como «bárbaro» en la medida en que por ser inexplorado provoca temor. Mientras no existe el bosquejo conceptual que lo ordena y, por lo tanto, lo simplifica, hay una falta de «diálogo» y una desconfianza, no exenta de cierta ambigua atracción por los misterios que encierra. Ante el hombre desfilan formaciones incomprensibles que le inspiran terror o admiración, atracción o rechazo. La naturaleza virgen, desbordante e indiferente, es esencialmente inútil: está allí, en sí y para sí, respondiendo a su propio ritmo, a sus propias leyes, que el hombre va desentrañando en un esfuerzo lento y constante de atención y razón. Esa inutilidad de la naturaleza virgen tiene que ver con la ausencia de determinaciones, porque para el ser humano lo indeterminado es inútil.

Lo que es indudable es que tomar posesión del espacio circundante es el primer gesto del hombre de cualquier tiempo o civilización. Claude Lévi-Strauss explica el nacimiento de la cultura como el resultado del *shock* que provoca en el hombre primitivo el enfrentamiento con el caos abigarrado, pleno, confuso y extraño que es la naturaleza tal como se presenta ante sus ojos. La desorientación se supera creando un orden y viviendo desde ese orden artificial, producto de su juego inteligente. La ocupación de un espacio, por reducido que éste sea, es la primera prueba de una «existencia». En ese contexto todo adquiere una «perspectiva». Una planta, un árbol, la montaña que se recorta en el horizonte, la casa o la choza en la que se vive, se ordenan como un diorama que se tiende a percibir armónicamente, tal es la necesidad de equilibrio natural que tiene la «identidad» en la integración de su contexto natural. El hombre tiene necesidad de crear un mundo artificial regido por una lógica estructurada en pares de opuestos que le permita conjurar los peligros provenientes de la naturaleza desconocida y contradictoria.

En la visión cosmogónica de un indígena que sólo aspira a la supervivencia, en la del artista que percibe su alrededor con un sentido estético, en la del explorador admirado o sorprendido por la realidad que descubre o en la del propietario que verifica sus poderes y su dominio en las tierras que le pertenecen, hay siempre una toma de posesión del espacio, organizativa de la realidad en función del interés particularizado que lo guía. Pero ese «interés», al ser diverso según los puntos de vista asumidos, establece profundas diferencias en la visión de la misma realidad. Por lo pronto, la del artista en general, buscando extraer del caos una posibilidad especial de ordenación para poder dominarlo. Al repecto, el arquitecto Le Corbusier ha explicado cómo:

> Todo arte tiende a establecer sus límites en el espacio y a controlarlo de un modo u otro, por sus propios medios y estableciendo sus reglas en el contorno [6].

El creador de ficciones, entre otros. Porque el cuento o la novela, en la medida en que constituye una estructura dotada de sentido, establece un «sistema de lugares» propios, con el cual se identifican los

[6] Le Corbusier, «New world of space», *Horizon,* núm. 106, Londres, octubre, 1948.

personajes. Del caos desordenado de las primeras impresiones que siguen a su descubrimiento, se ha intentado extraer una ordenación estética dotada de sentido. Como ha escrito Ernesto Grassi:

> Sólo quien se ha visto alguna vez frente a esos espacios inconmensurables, ante los cuales el hombre, como personalidad individual, no es capaz de existir; sólo quien ha vivido la lobreguez de noches en las que no se percibe otra cosa que la respiración de una naturaleza no humana, aún no humanizada; sólo él puede comprender lo que significa imponer una forma a lo informe y dominar así su atracción y su amenaza; una forma que convierte a un mundo postmítico en realidad [7].

Frente a la selva, la pampa, las altas cordilleras o el paisaje «inédito» de América, se ha repetido este proceso de «bautizo» primordial de la realidad. La fuerza vital omnipotente de sus elementos impresionó a quienes primero la percibieron viniendo de «otros» mundos, manifestándose hasta no hace mucho como parte de una realidad no aprehendida totalmente. En pleno siglo XIX, Lastarria todavía consideraba que:

> La naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, tan nueva en sus hermosos atavíos, permanece virgen; todavía no ha sido interrogada; aguarda que el genio de sus hijos explote los veneros inagotables de belleza con que se brinda [8].

Forjar un camino en ese mundo desconocido revela las dificultades que ha encontrado el escritor para adueñarse literariamente del contorno americano. Los cortes y recortes que la narrativa ha ido haciendo en la realidad, intentando adueñarse de su esencia, han estado guiados por el azar de viajes y descubrimientos y son esencialmente «arbitrarios». En todo caso, siguen demostrando que la naturaleza y la geografía que la representa siguen siendo decisivas en América. Como ha sostenido Leopoldo Benítez:

> El determinismo geográfico es más intenso mientras menor es el desarrollo técnico. En un principio, la geografía es primordial [9].

---

7 Ernesto Grassi, *Arte y mito,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pág. 169.

8 José Victorino Lastarria, *Recuerdos literarios,* Zig-zag, Santiago, 1968, pág. 105.

9 Leopoldo Benítez, *Ecuador, drama y paradoja* (FCE, México, 1950), pág. 22.

Esta afirmación se complementa con la suposición de André Siegfrid de que hay en América un profundo divorcio entre geogafía e historia. No es extraño entonces que buena parte de la creación novelística del continente haya estado dedicada al inventario de la «virginidad» (ineditez) de ese espacio geográfico y que haya tendido a un esfuerzo deliberado de «organización» de la realidad, que ha variado según las corrientes estéticas y según el modo de aproximación (o «recorte») de cada autor. En este esfuerzo se ha creído también ganar el derecho a una «inserción» en la historia, ya que los modos de percibir y «vivir» la naturaleza y su conversión en paisaje literario interior, han evolucionado a través de los siglos. El caos inicial pertenece a la protohistoria, a un espacio que antecede el *Génesis* que la pone en marcha.

De ahí que el estudio de las formas de posesión del espacio americano, «nuestros recortes y no los de la naturaleza», como reivindica Ernesto Grassi, resulten claves para definir los modos de inserción del hombre en ese contexto y, por lo tanto, para establecer los parámetros de su identidad cultural. Estos cortes y recortes, que pueden parecer «herejías y petulancias, que la vida de la naturaleza no puede soportar» [10], ya están presentes en la primera descripción hecha desde «fuera», en el *Diario* y en las *Cartas* de Cristóbal Colón.

La nueva realidad geográfica no se percibe «por sí» misma, sino «ordenada» a través de las impresiones de Colón. La sorpresa, el temor o la admiración marcan, según las circunstancias, las primeras formas de apropiación por la palabra de la vastedad inédita del espacio abordado. Se produce en consecuencia una «selección» de fragmentos de la realidad por parte del autor.

Las impresiones sensoriales son inevitablemente jerarquizadas y presentadas en un «diorama» subjetivo donde algunos aspectos de la realidad son realzados y puestos de relieve, mientras otros son desechados. El aparente «caos» de una realidad desconocida se simplifica y, por lo tanto, se «ordena» para hacerse inteligible a los propios ojos, pero sobre todo a los de los «demás», cuyo único contacto con esa realidad será la palabra escrita. De ahí la importancia de lo descriptivo, de ahí el «barroco», dirán otros.

---

[10] Grassi, *o. c.*, pág. 46.

CONVERSIÓN DE LA NATURALEZA EN PAISAJE

Los modos como el espacio americano ha sido asumido y transformado en los sucesivos «paisajes literarios» han sido muy diferentes. Si muchos textos reflejan un conflicto y un enfrentamiento de la identidad primordial con los elementos naturales (narrativa de la selva y de altas montañas), otros han reflejado el «horror al vacío» (las pampas y desiertos), mientras que algunas obras injertan sus personajes en un escenario decorativo y lleno de detalles pintorescos. Más recientemente, el «modelo» literario ha buscado la armónica «integración» de técnicas y formas en un contexto en el que ser y existencia se han confundido en una sola identidad. El estudio de estos diferentes «modelos» constituye el tema principal que desarrollamos en esta Segunda Parte, para lo cual algunas precisiones complementarias son necesarias.

Por lo pronto, el hecho de que es el narrador quien establece la síntesis dialéctica entre la obra y el contorno. La naturaleza en principio es inmutable y está siempre ahí, ya que, como ha recordado Eduardo Caballero Calderón:

> El llano y la selva no son escenarios que puedan anticuarse como un salón Luis XV o una galería *art nouveau.* El paisaje es una realidad americana y no una moda que pasa de moda, dentro de nuestro panorama intelectual [11].

Sin embargo, desde el punto de vista de la crítica literaria no importa tanto cómo es la naturaleza en «realidad», sino cómo ha sido «representada», cómo se ha «recortado» en un texto y organizado estéticamente. En efecto, si el llano o la selva no se «anticuan» en sí, muchas páginas escritas a su propósito han pasado definitivamente «de moda». Porque si toda novela o cuento supone un ordenamiento de lugares y el establecimiento de distancias en un texto, es decir, la «representación» por la palabra de un esquema determinado del mundo, esa relación es siempre subjetiva. Como anota Octavio Paz:

---

[11] Eduardo Caballero Calderón, «Literatura y paisaje», *El Tiempo,* Bogotá, agosto 17, 1965.

> La naturaleza no es sino un punto de vista: los ojos que la contemplan o la voluntad que la cambia. El paisaje es poesía o historia, visión o trabajo. Nuestras tierras y ciudades cobraron existencia real apenas las nombraron nuestos poetas y novelistas [12].

La relación dialéctica del hombre con su contorno puede transformar un escenario «anónimo» en uno literariamente vertebrado. Al respecto, Fernando Alegría cree que:

> Obra y paisaje se unen a partir de un punto esencial: el hombre natural y condicionado, que es el alma que crea y trabaja con los materiales de la tierra y de su propia alma [13].

Del mismo modo que la imponente cordillera de los Alpes en Europa fue una presencia amenazadora, hasta que un poeta adelantado como Petrarca y un filósofo sentimental e ilustrado como Albert von Haller descubrieron su inexpresada belleza, así ha ocurrido con buena parte del espacio «innominado» americano. Es bueno recordar, como ha hecho Jean Leclercq que todavía en la Edad Media:

> La naturaleza desnuda, no embellecida por el trabajo y el arte, provoca entre los ilustrados cierto horror; les asustan los abismos y las cumbres que nosotros gustamos de contemplar. Un sitio salvaje que no esté santificado por la oración y la ascética, y que no sirve de marco a vida espiritual alguna, se halla como en estado de pecado original [14].

No es, pues, exagerado decir que la naturaleza virgen se convierte en paisaje por obra del artista, habiendo cumplido una función importante la pintura al incorporar, poco a poco, todos sus accidentes, incluidas las altas montañas, cuya estética consagra el romanticismo. Pedro Laín Entralgo ha llegado a sostener que el paisaje castellano ha

---

[12] Citado por Mauricio Ostria en «Lenguaje y punto de vista», incluido en la obra colectiva *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, en *Anales de la Universidad del Norte*, Chile, núm. 7, 1969, pág. 100. Ostria no menciona de qué obra de Paz está extraída su cita.

[13] Fernando Alegría, «El paisaje y sus problemas», *Atenea*, Chile, tomo XXXV, núm. 133, julio 1936, pág. 65.

[14] Jean Leclercq, *Iniciación a los autores monásticos medievales*, citado por Fernando Ainsa en «El horror al vacío circundante», *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas, pág. 109.

sido «inventado» por sus escritores. Son Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Azorín (ninguno de ellos, por otra parte, castellano) quienes han forjado literariamente las nociones del paisaje con que se representa arquetípicamente Castilla [15].

Sin llegar a sostener que, «donde no está el hombre, la naturaleza es estéril», como hace William Blake en sus *Proverbios del infierno* [16], es evidente que la naturaleza ha tenido que ser «manipulada» literariamente de muy distintas formas hasta poder llegar a ser el asiento cultural del hombre que la protagoniza. Christopher Hussey ha sugerido que el hombre «ha ido humanizando el paisaje», pero el proceso que parece válido en Inglaterra, especialmente por la gran contribución inglesa a las artes visuales en el siglo XVIII, en el caso de Iberoamérica ha significado un difícil y no totalmente logrado aprendizaje, cuyas representaciones son muchas veces traumáticas, como tendremos oportunidad de analizar en la Cuarta Parte de esta obra.

Entre otras razones, este desajuste de la identidad americana con su medio se ha dado porque la «toma de posesión» literaria ha estado generalmente guiada por una perspectiva extraña, por un punto de vista extranjero a la realidad. La visión subjetiva no ha emanado del «interior», sino del «exterior». Pese a los esfuerzos de «integración» de la narrativa contemporánea, el «modelo» sigue estando estructurado por el juego recíproco de una relación esencialmente precaria.

2. DE LA SORPRESA A LA VIVENCIA

La primera reacción en el proceso de inserción estética del hombre en el espacio americano, fue de sorpresa. La satisfacción y la alegría recorren las primeras páginas de los Cronistas de Indias que describen la realidad recién descubierta. Donde se plantaban las banderas de Castilla, el conquistador entablaba inmediatamente un «diálogo» con el contorno.

---

[15] Pedro Laín Entralgo, «El rostro de Castilla», en *Mis páginas preferidas* (Gredos, Madrid, 1958), págs. 13-34.

[16] William Blake, *Poemas proféticos y prosas,* Barral Editores, 1971, pág. 102.

Al abrir espacios propios en una realidad «inédita», las descripciones están guiadas por esa admirativa sorpresa. La felicidad embarga las primeras páginas de Cristóbal Colón sobre América, donde se multiplican las referencias a la condición «maravillosa» de los sucesivos espacios que va abordando. Maravilla son «los muchos puertos en la costa de la mar y hartos ríos y buenos y grandes», como también «hay pinares a maravilla» y «la Española es maravilla». Lo mismo sucede en la isla Fernandina. Los árboles son «la mayor maravilla del mundo», como también lo son los peces, pues «no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso en verlos» [17].

Al oír el canto de los pájaros, Colón se dice que, «nunca se querría partir de aquí». Es decir que el primer europeo que llega a territorio americano ya considera que esta tierra, «es para desear y vista es para nunca dejar». Ese aspirar a «nunca dejar» América, puede también ser el resultado de comparar uno y otro mundo como hace Pedro Mártir en *De Orbe novo:* «¿Qué mayor felicidad que pasar la vida donde no se vea uno obligado a encerrarse en estrechas habitaciones con horroroso frío?» [18]. Pocos años después, en 1545, Pedro de Valdivia al descubrir Chile afirmará: «Esta Tierra es tal, que para vivir en ella y perpetuarse no la hay mejor en el mundo» [19]. El diálogo entre el conquistador y el espacio americano parece entablado sobre las bases sólidas de la posesión que sigue al «deseo». La identidad americana se insinúa en el primero de sus requisitos necesarios: el enraizamiento. Su expresión literaria integra por primera vez armoniosamente geografía, mito e invención.

INFORMAR A LOS «OTROS»

Sin embargo, la condición de «maravilloso» aleja y extraña la realidad de una posible posesión más entrañable y subjetiva. Entre el obje-

[17] La edición de los *Textos y documentos completos* de Cristóbal Colón, preparada por Consuelo Varela (Alianza Universitaria, 1982) es la más completa de las múltiples ediciones existentes sobre el *Diario* o las *Cartas* del descubridor de América.

[18] Pedro Mártir, *De Orbe Novo* (Madrid, 1855), Década III.

[19] «Cartas a Carlos V», de Pedro de Valdivia, incluidas en las *Cartas de relación de la conquista de Chile,* Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

to observado y el observador no se da una relación natural o vivencial, sino la derivada de la sorpresa inherente al desvelamiento. Al mismo tiempo, la mayor parte de estas primeras «descripciones» no se hacen para sí mismos, sino para «transmitir» a los «otros» —monarcas, administradores de la corona, lectores interesados del Viejo Mundo— las informaciones del Nuevo. El «escribiente» piensa siempre en el «efecto» que debe producir en el lector: de allí tanto adjetivo, tantas comparaciones entre objetos y realidades conocidas para que den idea de la dimensión de lo desconocido. El estilo de esa primera literatura americana es conscientemente «exagerado», hiperbólico, efectista.

La maravillada sorpresa y su transmisión a los demás se sintetizan en cierto modo en el afán utilitario por describir, nominando y bautizando la realidad como hace Bernal Díaz del Castillo en los huertos y vegas de México, tal vez inspirado por el *Vergel de oración* de Alonso de Orozco. Una tal acumulación descriptiva resulta hoy abrumadora, pero es el modo como la naturaleza americana es apropiada por la palabra castellana. Porque son las realidades primordiales las que impresionan a conquistadores y cronistas, pero no para invitarlo a asentarse bucólicamente en un paisaje, sino para «acumular» posesivamente el mayor espacio en el menor tiempo posible.

> Aquí el aire es de tal manera, aquí el agua tiene este color, aquí los pájaros llevan este plumaje, aquí hay unos crepúsculos inverosímiles y unas noches misteriosas y perfumadas, dice siempre con parecidas palabras la bárbara prosa del soldado o la prosa de artificio latino del licenciado [20].

Como ha sintetizado Hernando Téllez:

> Ahí estaba la tremenda naturaleza, el medio físico, absorbiéndolo todo, devorándolo todo, imponiéndose como un espectáculo sin antecedentes para los ojos europeos, y como una misteriosa amenaza. El hombrecillo desnudo o semidesnudo de oscura piel de cobre, habitante de ese fantástico mundo era, al fin y al cabo, lo de menos. Lo de más, lo que importaba, era lo otro: la tierra, el clima, la atmósfera, el paisaje, el suelo y sobre todo, lo que podía haber debajo del suelo. Con qué exquisita morosidad se detiene la corriente del relato en las crónicas

[20] Hernando Téllez, *De sus mejores prosas,* Lima, s. f., pág. 82.

> de los conquistadores y de los colonizadores para pintar el agua, los árboles, las desconocidas flores, los inmensos golfos de verdura, los bosques, las fieras y los pájaros y, además, el polvo de oro y el grano de oro, el polvillo de esmeralda y el verde cristal maravilloso [21].

Información que además es una forma de «orientarse» en la nueva realidad. Si faltan sus indicios, el hombre se siente perdido. Por eso cuando Américo Vespucio, viajando para ver «una porción del mundo y sus maravillas», deja de tener «la tutela de las estrellas conocidas», se siente perdido en la costa del Brasil.

EL PAISAJE COMO PINTURA DE FONDO

La «integración» en el medio de la identidad individual o colectiva que buscará con tanto empeño la narrativa iberoamericana en siglos sucesivos, no pasa en esta primera etapa de un nivel descriptivo en que la condición de sorpresa crea una «distancia» inevitable entre los viajeros y el medio. A todo lo más, al trasponer al territorio americano una visión arcádica y pastoril de la literatura europea procura una falsa impresión de asentamiento armónico, cuya artificialidad surge de la propia falta de verosimilitud del escenario descrito.

«No escribo de autoridad de algún historiador o poeta, sino como testigo de vista», había sostenido Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Sumario de la natural historia de Indias* (1526). En principio, el «testigo de vista» de Oviedo no hacía sino mantener el original esquema de Colón.

«Desear» — «Ver» — «Nunca dejar».

Sin embargo, en sus páginas ya adelanta —impregnado del naciente espíritu renacentista español— la aspiración de que la realidad descrita se integrara en un «orden» universal del que América tenía que formar parte.

«No mire sino en la novedad de lo que quiero decir», le dice Oviedo al rey Carlos V y aunque insiste en sus invocaciones sobre la bús-

---

[21] *Idem*, pág. 83.

queda de «novedad», es evidente que lo que pretende es «integrar» «lo no europeo, lo peculiar de los secretos y cosas que la naturaleza produce» de América en el marco de la civilización cristiana que España representa.

La naturaleza americana debe ser estudiada para mayor gloria de Dios, «único» creador del universo y debe integrarse en función de un «orden» único. El espacio americano invita a una vida superior, para lo cual el mismo Dios —supremo artífice de la dialéctica— ha dotado al Hombre de capacidad suficiente para acceder a ella a través del «conocimiento» de su realidad. Se conocerá a Dios estudiando la Naturaleza, pero también se justificará la «unidad» de la creación a través de su representación coherente.

La naturaleza «novedosa» que había maravillado y sorprendido, no debe confundir, sino que su función es traer al espíritu del hombre que la contempla la paz, el orden, la unidad y el sentido de la armonía y la proporción. Si la ciencia suponía el estudio de «los trabajos de Dios», según afirmaba Francis Bacon, la poetización del espacio virgen «no estropeado» de las grandes extensiones americanas, constituía un canto a la gloria del Creador y una posibilidad de escapar al imperio de la Edad de Hierro de Europa.

El siglo de oro en las selvas de Erifile (1608) de Bernardo de Balbuena, se inspira directamente en las *Églogas,* las *Geórgicas* de Virgilio, pero sobre todo en la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro y en las novelas pastoriles en boga en el siglo XVI al modo de la *Galatea* (1584) de Cervantes. La obra de Balbuena constituye un ejemplo representativo del esfuerzo «apaciguador» del espacio americano a través de la literatura. El diálogo pastoril del protagonista Serrano se inscribe en una naturaleza idílica, *locus amoenus* de larga tradición clásica, donde al mismo tiempo que se describe la flora y la fauna de la Nueva España, se cantan las bondades de praderas, bosques, montañas y ríos, el todo constituye un ejemplo de la «armonía» de la creación.

Pero al paisaje intocado de la «arcadia» se le van incorporando los elementos culturales de una presencia humana (templos, pirámides, sepulcros y «signos» variados de la civilización). La literatura recoge el principio sabiamente enunciado en lo político por Hernán Cortés en sus *Cartas de relación,* a saber, que «a nuevos acontecimientos haya nuevos pareceres y consejos».

Sin embargo, el novedoso «acontecimiento» americano modifica tímidamente el «modelo» pastoril europeo. Los signos de «aculturación» son progresivos, un esfuerzo de adaptación que ya podía rastrearse en la *Mexicus Exterior* de Francisco Cervantes y Salazar, pero sobre todo en la *Rusticatio Mexicana* del guatemalteco Rafael Landívar donde se descubren alborozadamente los rasgos característicos de la naturaleza del Nuevo Mundo, en una descripción pormenorizada de su flora y su fauna, sus campos y montañas, sus lagos y cascadas. Como ha destacado Pedro Henríquez Ureña, es posible percibir en esas descripciones de los paisajes y sus habitantes, «graciosa vivacidad y una honda simpatía y comprensión por las culturas indígenas» [22].

La *Grandeza mexicana* (1604) del mismo Bernardo de Balbuena tiene una influencia que se hace notar en toda la América hispana al incorporar a su literatura el motivo básico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» popularizado en España por Antonio de Guevara, pero donde se realzan las «virtudes» de la Nueva España, empezando por su «primavera inmortal», ya que:

> Todo huele a verano, todo envía
> suave respiración, y está compuesto
> del ámbar nuevo que en sus flores cría.
> Y aunque lo general del mundo es esto,
> en este paraíso mexicano
> su asiento y corte la frescura ha puesto.
> Aquí, señora, el cielo de su mano
> parece que escogió huertos pensiles,
> y quiso él mismo ser el hortelano.
> Todo el año es aquí mayo y abriles,
> temple agradable, frío comedido,
> cielo sereno y claro, aires sutiles [23].

---

[22] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* FCE, México, 1964, pág. 85.

[23] La *Grandeza mexicana,* como su propio título indica constituye un verdadero panegírico de la Nueva España, no sólo de su naturaleza, sino de sus ciudades y sus gentes, donde «es todo un feliz parto de fortuna». Los fragmentos citados están incluidos en la Antología sobre el período colonial preparada por Ángel Flores, *The literature of Spanish America,* Las Américas, Nuevca York, 1966, págs. 71-93.

Escrita en verso, el carácter descriptivo e idealizado de la naturaleza mexicana se repite también poéticamente en la representación del mundo primitivo de Chile en el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. El género mixto poético y narrativo es propuesto por el propio autor al principio de su obra:

> Y empezaremos juntos «cuento» y «canto»,
> Pues no es menor mi «canto» que su «cuento» [24].

Entre ambos géneros, Oña va pautando cómo un «deseo» se convierte en «convicción», una vez que se ha «visto» la realidad americana, «visita» que no es otra cosa que un descubrimiento personal:

> Merece tal visita el verde llano
> por ser de tanta gracia y hermosura
> que allí las flores tienen por floreo
> colmarles las medidas al deseo.

El «ver» inherente a la merecida «visita», colma las medidas del «deseo». Pero, para ello debe operarse una selección previa para ajustarse a las «justas proporciones» de la naturaleza:

> ¡Oh! ¡Quién tuviera pluma tan cortada
> y versos tan medidos y corrientes
> que hicieran el vestido de este valle
> cortado a la medida de su talle! [25].

«Cortar» y «recortar» la realidad, eligiendo las medidas justas, es tarea de artistas. Las impresiones desordenadas y asombradas, parecen haberse incorporado a un «orden» natural que Thomas Burnet en su *Telluris theoria sacra* (1624) consideraría como una prueba más de que:

> Las cosas fueron hechas en el origen en proporción y bellaza suficientes y a imagen y semejanza del Paraíso terrenal [26].

---

[24] Pedro de Oña, *Arauco domado*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979, Canto XII.

[25] *Idem*, Canto V.

[26] Thomas Burnet, *Sacred theory of earth*, London, 1684, pág. 125.

Sin embargo, en el *Arauco domado* de Pedro de Oña se ha dado ya la espalda a la naturaleza americana para proponer un escenario artificial e importado sin correspondencias con la realidad. El «desajuste» se hace aún más notorio cuando se habla de una fauna y una flora inexistentes en las latitudes araucanas. En el Canto V, Pedro de Oña enumera el mirto, el sauce, el álamo, el fresno, el nardo, el pino y los cedros, en una especie de jardín literario artificial por donde corretean gamos, corcillas, venados y hasta jabalíes. La presencia de los indígenas en este contexto tiene que ser enojosa y molesta y Oña, sin hacer un esfuerzo de comprensión al modo del de Alonso de Ercilla en *La araucana* (1569), los condena y erradica de su narración.

Los «decorados» de un escenario greco-latino se han trasladado a Chile. Las selvas y los bosques son parte de un espectáculo agradable que se contempla, pero en el cual todavía no se «vive». Si las diferencias entre la realidad y el observador no están ya guiadas por la «maravillosa» sorpresa inicial, sigue habiendo una «distancia» entre el hombre y su contorno. Una distancia que debe entenderse como el vacío que separa las diferentes unidades cualitativas de la novela, un espacio desprovisto de toda posibilidad, un espacio sin potencia y sin eficacia, sin poder de coordinación o «integración», lo que Georges Poulet ha llamado «el espacio negativo».

Las unidades cualitativas son para Poulet «los lugares» entre los cuales hay «abismos no revelados». El espacio en este caso no es un medio comunicante, un terreno de unión o una zona en la cual los seres individuales se encuentran juntos sino que, por el contrario, el espacio es lo que hace que los seres vivan separados y lejos unos de otros. Lo importante es, pues, «vincular» los lugares entre sí, hasta crear un verdadero «sistema» [27], problema agudizado particularmente en América por la primacía de una «geografía de aislamiento».

Al haber desaparecido la sorpresa de los primeros colonizadores literarios de América y la realidad haberse despojado de la condición de «maravillosa» que la hacía extraña a los ojos de sus nuevos pobladores, el espacio debería haberse integrado naturalmente, para hacerse

---

[27] Georges Poulet en *L'Espace proustien* (NRF, París, 1964) establece el «sistema» de lugares en la obra de Proust, midiendo las «distancias» que separan cada uno de sus escenarios y lo hace sobre la base de que todo espacio es atravesable.

«vivencia» y, por lo tanto, parte estructurada y fundamental de la nueva identidad en ciernes. El viajero pasaba a ser habitante; no era más que un recién llegado topándose con un escenario desconocido. Era su descendiente, había nacido en el Nuevo Mundo: el «español americano», el «criollo», cuando no el «mestizo» como el Inca Garcilaso, autor de la primera obra reflejo de las contradicciones de la identidad americana, los *Comentarios reales.*

LA PENETRACIÓN EN EL «SER DE FUERA»

Sin embargo, fue necesario conjurar otras amenazas, otros terrores y provocar el enfrentamiento abierto entre el hombre y su medio, para que la soledad del «vacío» dejara de ser «exterior» y se convirtiera en «vivencia interior». Hasta ese momento, el espacio se había manifestado como «un otro lado», un ser latente fuera de los umbrales no alterados del yo. El primer esbozo por establecer un «sistema de lugares» literarios en el «ser de fuera», tenía que ser inevitablemente el resultado de una literatura de viajes y aventuras, más que de la íntima comunión existencial del hombre con la naturaleza.

Un interesante ejemplo está constituido por *El lazarillo de ciegos caminantes* (1776) firmado por Don Calixto Bustamante Carlos Inca, alias «Concolorcorvo», tras el cual se sospecha se escondía un funcionario de correos español y *acriollado.* Las 946 leguas recorridas entre Buenos Aires y Lima tienden uno de los primeros puentes narrativos entre diversos «centros» autónomos del continente americano, hasta ese momento aislados entre sí. En el exordio de la obra, el propio Bustamante delimita el sentido de su obra:

> Los viajeros (aquí entro yo), respecto de los historiadores son lo mismo que los lazarillos, en comparación con los ciegos. Éstos solicitan siempre unos hábiles zagales para que dirijan sus pasos y les den aquellas noticias precisas para componer sus canciones, con que deleitan al público y aseguran su subsistencia. Aquellos, como de primer orden, recogen las memorias de los viajeros más distinguidos en la veracidad y talento [28].

---

[28] «Concolorcorvo», *El lazarillo de ciegos caminantes,* Austral, Espasa Calpe, 1946, pág. 33.

Recoger las memorias, he aquí parte de la tarea del viajero y colonizador literario del continente inédito americano, que Concolorcorvo propone inicialmente bajo el principio latino de *Canendo et ludendo,* jugando con las verdades de la fábula o de la historia y que concluye con la afirmación de *Canendo et ludendo retuli vera,* una tarea cumplida bajo dos reglas no excluyentes entre sí: el juego y la verdad.

Hechos, lugares y personajes encontrados a lo largo del viaje son descritos empíricamente, sin extrañeza ni sorpresa. Ese viaje pletórico de los «embustes» que reivindicaba el propio Bustamante como «verdad» literaria, ya estaba presente en los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos Sigüenza y Góngora. En esta obra singular, cuyas polémicas sobre a qué género pertenece sigue alimentando la crítica, el aventurero Ramírez ha determinado «hurtarle el cuerpo a su misma patria para buscar en las ajenas más conveniencia» [29] y sin quererlo da la vuelta al mundo.

Navega «sin saber dónde estaba ni la parte a que ''iba''» y recorre buena parte del imperio español, desde las Filipinas a México. Llegado al final de sus «infortunios», incluyendo su cautiverio a manos de piratas ingleses, los cuenta al autor, el cosmógrafo narrador Sigüenza y Góngora, Y cómo haría después el *Cándido* de Voltaire, descubre que su solar nativo —San Juan de Puerto Rico— es el «centro» de su universo con «la hermosura de su bahía» y «lo incontrastable del Morro que la defiende».

La invención imaginativa también acompaña «al andarín de América», como ha sido bautizado Alvar Núñez Cabeza de Vaca, autor de las crónicas históricas *Naufragios* y *Comentarios* publicados conjuntamente en 1555, y muchas de cuyas páginas resultan deliciosos anticipos de una ágil narrativa de aventuras.

Porque en cierto modo, todas estas obras, a las que podrían añadirse otras Crónicas y Relaciones de viajes, fundan una tradición literaria cuyas expresiones se estructuran más orgánicamente con el nacimiento de la narrativa iberoamericana a principios del siglo XIX. Los héroes sin hogar, los vagabundos que viajan sin afincarse realmente en ninguna parte, anuncian ya una constante de «movimiento» en

[29] Carlos Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez,* incluido en *Obras Históricas,* Porrúa, México, 1962.

la que la identidad cultural americana exterioriza su desajuste más profundo.

En la que se considera primera novela americana, *El periquillo sarniento* (1816) de Fernández de Lizardi, los viajes exóticos, los naufragios, las capturas se inscriben en la tradición de la picaresca, pero también en la de la síntesis del saber enciclopédico del *Cándido* de Voltaire. El descubrimiento del mundo supone el descubrimiento de la propia identidad. Un esquema parecido reaparece en *El cristiano errante* (1847) de Antonio José de Irisarri, especie de novela autobiográfica donde se cuentan las aventuras del autor a través de México, Guatemala, Perú y Ecuador, aunque aquí se anuncian ya los rasgos del viaje iniciático, bases del nuevo «diálogo» con la realidad, constante de la narrativa del siglo XX.

LA DIALÉCTICA DEL VIAJE Y LA FUNDACIÓN DEL MUNDO

En la dialéctica del viaje ya están instauradas las constantes literarias del dualismo en que la identidad cultural iberoamericana se expresa a través de su narrativa. Las distancias no sólo separan, sino que aproximan realidades gracias a los reflejos que se envían mutuamente América y Europa.

Como ha dicho Michel Butor:

> Toda ficción se inscribe en nuestro espacio como viaje, y a este respecto puede afirmarse que éste es el tema fundamental de toda literatura novelesca. Pero cuando el viajero está lejos de su tierra, cuando le retienen en esas islas en las que soñaba, entonces es en su patria en lo que sueña, la echa de menos y se le aparece bajo colores totalmente nuevos. A partir del momento en que lo lejano se me hace próximo, lo que era próximo asume el poder de lo lejano, apareciéndoseme como aún más lejano. La tierra es redonda, y siguiendo siempre adelante en la misma dirección, lo que encontraré detrás del horizonte es mi propio punto de partida, pero ya completamente nuevo. La distancia fundamental de la novela realista es pues no sólo viaje, sino periplo; esta proximidad del lugar que se me describe implica todo un viaje alrededor del mundo [30].

---

[30] Michel Butor, «El espacio de la novela», *Repertorio II,* Seix-Barral, Barcelona, págs. 51-61.

El viaje, sin embargo, permite a veces la «fundación» de un nuevo mundo. En efecto, el enraizamiento literario que refleja el esquema de la primera literatura colonial del: «Desear» — «Ver» — «Nunca dejar», al anunciar el primer indicio de la identidad que pretende ser auténticamente americana, ya está buscando la delimitación de un espacio propio que sea algo más que una realidad atravesable.

Si el espacio del descubrimiento es el de un «otro lado», un ser latente situado fuera de los umbrales de la conciencia que lo percibe, la inseguridad se adueña inevitablemente de la identidad que intenta colonizarlo. Proponerse el «nunca dejar» supone despojarse de una parte del sí mismo que precede a la decisión, pero sobre todo asumir plenamente el nuevo orden. Pero, entre otras cosas, el nuevo orden no existe todavía: hay que forjarlo en un espacio inédito e innominado.

La naturaleza amable y maravillosa de las primeras descripciones, la visión decorativa de un orden imaginario de una literatura apenas adaptada a la realidad americana, no sirve cuando el hombre decide quedarse y «fundar» realmente un espacio propio. La visión literaria precedente cae en pedazos y se hace notoriamente anacrónica, cuando no artificial.

En el origen del nuevo orden necesario a la literatura, donde pueda imaginarse una «integración» real con el contorno, hay que empezar por «destruir» lo existente y erradicarlo. Vico propone la imagen del «espacio sagrado despojado en la selva con ayuda del fuego», para completarla con la idea que el hombre, al abrirse un «claro» y establecer un «centro» crea un nuevo espacio eliminando lo que le parece siniestro. Este espacio nuevo es un espacio sagrado y en él se asienta una identidad que empieza lentamente su profundización en «el ser de afuera» [31]. Los viajes iniciáticos de la narrativa marcan las etapas más significativas de la nueva empresa «fundacional» que estudiamos en la Tercera Parte de esta obra.

LOS CAUTIVOS FELICES

En el contexto de estas primeras definiciones de la identidad cultural americana, cuyos indicios vamos reconociendo, resulta interesante

[31] Kandinski daba este consejo a los pintores, según explica en *Punto y línea sobre el plano,* Barral, Barcelona, 1971, pág. 11.

el ejemplo del *Cautiverio feliz* (1663) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Presentado como un relato autobiográfico, el protagonista narra cómo habiendo caído prisionero del caudillo araucano Maulicán, descubre las virtudes de la vida sencilla, a través del modelo literario del bucolismo de autores clásicos como Ovidio, Virgilio y Marcial y del espíritu del cristianismo primitivo. En su cautiverio de siete meses pasa a ser el entusiasta defensor de los indios, lo que al margen del interés etnológico e histórico de su alegato, encuadra la obra dentro de la polémica sobre el *bon sauvage* que se desarrolla a lo largo del siglo XVI.

Historia novelada, testimonio del primer mestizaje literario, crítica del sistema colonial, las etiquetas con que esta obra ha sido definida han variado para coincidir, finalmente, en que participa de todos los géneros en la medida en que disgresiones filosóficas, episodios secundarios y anécdotas se superponen en el mismo texto [32].

Sin embargo, lo que interesa subrayar aquí es el proceso por el que un español que cae prisionero de los indios pasa del «temor» inicial frente al «otro» que desconoce, a vivir intensamente la aventura que cambia radicalmente su manera de pensar. El contacto directo con la naturaleza ayuda a que el héroe en lugar de sentirse «retenido» por ese medio que no es el suyo, se sienta «integrado» y, poco a poco, se abandone a los placeres de la vida contemplativa y apartada del «mundanal ruido». Su integración se hace más convincente en la medida en que está pautada por las dudas que, a veces lo asaltan en su cautiverio:

> Dentro de pocos días después que hubimos vuelto del festejo y convite de Ancanamon, cuando con más gusto me hallaba en varios entretenimientos y ejercicios, cazando pájaros, corriendo perdices y a ratos ayudando a sembrar y a hacer chacras a las mujeres me sobrevino una pesadumbre y disgusto repentino; que no puede faltar la parábola del sabio, que en medio del consuelo está el pesar mezclado, y el llanto ocupa el lugar donde parece que hay más alegría [33].

---

[32] José Anadón, *Pineda y Bascuñán defensor del araucano,* Edit. Universitaria, Chile, 1977, pág. 16.

[33] Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio feliz y razón de las dilatadas guerras de Chile,* colección de historiadores de Chile, Santiago de Chile, 1863, capítulo IV.

Dudas que incluyen el amor con la hija del cacique Quilalebo, a la que rehúye en principio, pero cuya atracción le resulta inevitable cuando la descubre bañándose desnuda:

> Contemplemos un rato la tentación tan fuerte que en semejante lance el espíritu maligno me puso por delante: a una mujer desnuda, blanca y limpia, con unos ojos negros y espaciosos, las pestañas largas, cejas en arco... y otras particulares circunstancias, que fueron suficientes por entonces a arrastrarme los sentidos y el espíritu [34].

Pero Núñez de Pineda no se conforma con elogiar la vida natural, contrapuesta a la burocracia, venalidad y arbitrariedad colonial, sino que propone remedios y reivindicaciones concretas desde una perspectiva «criolla» americana. Estima, por ejemplo, que una de las causas de las interminables guerras contra los indios en Chile provienen del hecho de que el gobierno colonial lo ejercen «extranjeros» y no hijos del país.

> Entre las causas principales para que nuestra patria, Chile, tantos menoscabos reconozca, y a menos vayan siempre sus aumentos, es una de ellas sin duda el que a gobernarle vengan forasteros, que son los que procuran y solicitan sus mayores utilidades, desnudando a otros para vestirse a sí y a sus paniaguados [35].

La «mirada» ha cambiado totalmente de dirección, El «aquí» es América; el «allá», España. El «espejo» del narrador en el que se veían, hasta entonces, imágenes de fábula y maravilla, «rota ciento ochenta grados» —tal como ha metaforizado Grassi [36]— pero de tal manera que la rotación lo ha arrastrado consigo. Ya no se trata de enumerar los objetos de un mundo que se aborda, desde el momento que uno mismo (el autor) está incluido en la realidad de la que forma parte. Una nueva etapa se inicia.

---

[34] *Idem,* pág. 296.
[35] *Idem,* pág. 421.
[36] Grassi, *o. c.,* pág. 100.

3. LA FUNDACIÓN DE UN SISTEMA DE LUGARES

Pese a las descripciones utilitarias y a los intentos de «organización» del espacio americano durante el período de la conquista y de la colonia, casi cinco siglos después de los primeros sorprendidos Cronistas de Indias, un escritor como Alejo Carpentier todavía podía repetirse a principios de los años sesenta:

> Creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido «nombradas», exigen un largo, vasto, paciente proceso de observación [37].

El reclamo parecía todavía más llamativo, desde el momento en que desde fines del siglo XIX otros autores sostenían lo contrario:

> Los novelistas americanos se engolfan y pierden tiempo en minuciosas descripciones, porque escriben en un país que ellos creen desconocido del resto del mundo. Esto es una debilidad, un defecto y tiempo perdido, que debían aprovechar en hacer mejor la psicología de sus personajes,

había escrito Pedro B. Palacios, *Almafuerte* [38].

Más drásticamente, el crítico Juan Carlos Ghiano había considerado la «super-evaluación» del paisaje americano como expresión de una filosofía:

> Movidos exclusivamente por las circunstancias, tardíos y equívocos discípulos de Taine, se conforman con planteos primarios del asunto diluido en las proporciones ambientales; sus personajes son casi siempre la repetición de monótonos esquemas sociales [39].

Pero la reacción más radical contra la primacía de una naturaleza avasallante y deshumanizada en la narrativa iberoamericana ha provenido de Carlos Fuentes:

---

[37] Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias,* Arca, Montevideo, 1967, pág. 12.

[38] *Obras completas de «Almafuerte»,* Edit. de Romualdo Brughetti, Buenos Aires, 1954, pág. 575.

[39] Juan Carlos Ghiano, *Testimonio de la novela argentina,* Leviatán, Buenos Aires, 1956, pág. 17.

> «¡Se los tragó la selva!», dice la frase final de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros; podría ser el comentario a un largo siglo de novelas hispanoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de América Latina ha sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Cabral y Grijalva literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana [40].

Para esta reacción crítica contemporánea, la naturaleza sólo ha sido la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento de los personajes de la narrativa. El propio Fernando Alegría ha considerado que la «enumeración» de esos espacios novelescos se ha traducido en el trazado de un verdadero «mapa de la infamia».

> La naturaleza salvaje se impone al hombre y éste contribuye a su propia perdición refinando los medios de explotación y homicidio en los parajes que se propone conquistar. A lo largo tendremos un mapa, el mapa de la infamia donde toda selva, mar, desierto, sierra, estará marcada por una novela en la que los hombres se desintegrarán como gusanos y la naturaleza se cierra sobre ellos implacablemente [41].

Esta misma avasallante presencia de los elementos de la naturaleza aplastando los menores indicios de la identidad cultural de los pobladores americanos, llevó a Pedro Grases a su discutida afirmación de que en la narrativa hispanoamericana el protagonista no es el hombre, ni los elementos de su expresión cultural, «sino las llamadas «vitalizaciones» de la naturaleza», los grandes símbolos que encarnan «la geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes en la vida del continente» [42].

---

[40] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana,* Joaquín Mortiz, México, 1969, pág. 9.

[41] Fernando Alegría, *La novela hispanoamericana —siglo XX—,* Cedal, Buenos Aires, 1967, pág. 26.

[42] Pedro Grases, «De la novela en América», incluido en *La novela hispanoamericana,* Ediciones Universitaria de Chile, Santiago, 1969, pág. 70.

Con todas estas reacciones contrarias que lo preceden, es difícil comprender por qué Alejo Carpentier reclamaba en 1960 la «nominación» de las realidades americanas. Sin embargo, el reclamo resulta lógico en la medida en que era justamente la ausencia de una «identidad» novelesca la que llevaba a esta gravitación de los elementos geográficos y a una cierta desorientación cultural. Porque era la «descolocación» del hombre en relación a su medio y la falta de un auténtico diálogo basado en la «comunicación», la que había impedido un «ordenamiento» coherente del espacio literario. Este aspecto del problema necesita algunas explicaciones complementarias.

LA MEDIDA EUROPEA DE LA DISTANCIA AMERICANA

El artista americano generalmente ha empleado la «vara» europea para medir su contorno. Hay un problema de grados y escalas en el origen del equívoco, derivado del «modelo» utilizado para describir la naturaleza americana. No son, en principio, «más justas las proporciones» en los Alpes que en los Andes, a orillas del lago Leman más que en el valle del Cauca. Sin embargo, los Alpes, como Suiza, han encontrado su «medida» literaria a través de los autores que han «domesticado» la realidad convirtiéndola en el escenario propicio para el desarrollo de la identidad.

Europa tuvo a Petrarca, Rousseau y Goethe fijando una dimensión «proporcionada» a la mirada de sus habitantes. Así, Goethe ha podido escribir:

> Ahora que puedo contemplar de vez en cuando la imagen del paisaje situado en lugar tan razonable y hasta me atrevería a decir «sosegado», me alienta la esperanza de que también la buena naturaleza se haya apaciguado y abandonado para siempre sus locas y febriles conmociones, afianzando con ello, toda la eternidad, tanto la belleza circunspecta y complaciente, como también el bienestar que de ella deriva [43].

Esta naturaleza ha sido básicamente «apaciguada» gracias a la palabra escrita desde un punto central de ese mismo espacio —Italia,

[43] Citado por Carpentier en *o. c.*, pág. 24.

Suiza, Alemania— es decir, desde «dentro» y no desde fuera, como un visitante sorprendido. Pero Goethe, además, no improvisaba una actitud, sino que se inscribía en una tradición donde los clásicos griegos y latinos habían ido «colonizando» la realidad hasta hacerla la morada natural del hombre europeo. Los contemporáneos «inventores» del paisaje español, desde Azorín, Machado, Unamuno hasta los recientes «viajes» de Camilo José Cela o Jesús Torbado, no han hecho sino repetir esas constantes. Si la tierra americana debía llegar a convertirse un día en un lugar donde se confundiera el «ser» y la «existencia», sería a través de la narrativa que fuera capaz de establecer una «justa» y «medida proporción». Esta orientación ya se anuncia en la obra de Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas o João Guimarães Rosa. A través de estos autores y de otros que irán desfilando por estas páginas, se han tendido las líneas estéticas para una dialéctica eficaz hombre-contorno que, si bien empezó siendo necesariamente «abrumadora», pudo ir descubriendo lo que era esencial y «relevante» en una descripción, para abandonar progresivamente los detalles pintorescos, acumulativos y diversificados, cuando no meramente naturalistas o exóticos. Pero llegar a enunciar el principio de un espacio «significado» ha supuesto atravesar algunas etapas previas. Por lo pronto, conjurar el «horror al vacío».

LOS MALES DE LA EXTENSIÓN

Superada la primera sorpresa agradable de los «descubridores» de la realidad americana, impresión sensorial pletórica de intuiciones, el escritor ha sufrido el «vértigo exterior». La realidad externa, en la medida que no tenía todavía la impronta de sus «signos» culturales, se le ha aparecido como agrediéndole. Haberla descubierto y haberla nombrado no bastaba; faltaba vivirla en términos de existencia. Nada indicaba todavía que se le había «domesticado» por la vía de la percepción artística.

«El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez», había escrito Jules Supervielle al enfrentarse a la inmensa pampa argentina y al no poder dialogar estéticamente con ese espacio inédito que llegó a asociar con «una gran cárcel». Dice el poeta uruguayo-francés:

> En razón misma de un exceso de caballo y de libertad y de este horizonte inmutable, pese a nuestras desesperadas galopadas, la pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras [44].

En buena parte, el mundo «exterior» aparece para una larga tradición narrativa iberoamericana como una «conspiración» de la realidad contra las posibilidades de expansión de la identidad. La naturaleza, regida por leyes desconocidas y, por lo tanto, no «sosegada» en los términos goethianos, aplasta y diluye a personajes de cuentos y novelas.

La relación es básicamente conflictiva: parece irse a la selva para morir entre sus lianas como Arturo Cova en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera; enajenarse hasta la locura por el «silencio» de las montañas como sucede en *La sima fecunda* de Augusto Guzmán o recorrer las áridas superficies desérticas del Brasil como se narra en *Los caminos del hambre* de Jorge Amado.

Hay que llegar al sacrificio de Horacio Quiroga, asumiendo un destino de hombre, sobre el de artista, en el «centro» de la propia realidad narrada —la selva de las Misiones— para comprender la dimensión de este desafío. Quiroga fue a vivir a la selva para conjurar su horror y para neutralizar «la maldita virginidad» de un espacio inédito con su presencia humana, abriendo a golpes de machete y de fuego purificador, las sendas que marcarían la salida del laberinto. Especie de «bautizo del espíritu» —como lo llamara H. A. Murena [45]— es esta una de las primeras expresiones existenciales de la «colonización» literaria desde «adentro» de la realidad americana, a la que han seguido otras.

Pero si la selva es un escenario previsible para el desajuste de una identidad confrontada a su propia supervivencia, la pampa aparece como un desafío de dimensiones metafísicas. Las captaciones del infinito no se perciben en la selva, donde el detalle y lo próximo priman y abruman, ahogando al hombre. Por el contrario, en las grandes extensiones abiertas de las pampas desiertas, el infinito cae desde el cielo estrellado. «La llanura es el sentimiento que nos engrandece», escribió Rilke; la selva es el sentimiento que nos agobia, se podría parafrasear.

---

[44] Jules Supervielle, *Gravitations*, NRF, París, 1949, pág. 19.

[45] H. A. Murena en *El pecado original de América, o. c.*, realiza un estudio sobre el sacrificio existencial de Horacio Quiroga.

En la pampa, la naturaleza puede parecer «enemiga» porque se la cree culturalmente vacía. Este sentimiento de hostilidad aparece en la literatura argentina desde sus mismos orígenes. Si Alberdi decía, «el terreno es la peste de América, como lo es para Europa su carencia», para justificar su famoso programa de «en América poblar es gobernar», Sarmiento sentía que un contorno no «civilizado» por la mano del hombre era algo negativo:

> El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblamiento sin una habitación humana, son por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias [46].

Sin embargo, en la pampa —espacio abierto, pese a todo, que facilita su posible recorrido— la angustia existencial inherente a la identidad está mucho más intelectualizada que en otras realidades geográficas americanas. Son las ideas, de directa connotación filosófica, como «vastedad», «monotonía», «vacío», «infinito», las que giran alrededor de los intentos de su comprensión literaria. *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada lo racionaliza en el ensayo; Ricardo Güiraldes, especialmente en *Don Segundo Sombra,* lo capta en la narrativa. En esta obra se transmite cómo «el alma en contacto con la pampa se hacía infinita, libre de limitaciones ciudadanas» y cada hombre «se siente como hijo de Dios, del campo y de uno mismo».

Por vías tan íntimas como el «empamparse», ese hermoso término con que los habitantes del norte de Chile, los *pampinos,* explican su embrujado enraizamiento, los héroes de novelas como *La bolsa* de Julián Martel, *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y *Raucho* del mismo Güiraldes, terminan atrapados por «la gran cárcel» de la pampa y son capaces de renunciar a las comodidades del «ambiente corrompido de las grandes ciudades». Este estar «empampado» podría aplicarse por extensión a las formas artísticas con las que el escritor en Iberoamérica ha llegado a «penetrar» la realidad para llegar a ser parte sustancial de ella. Un «encantamiento» que, bueno es recordarlo, no es el privile-

[46] Domingo Faustino Sarmiento, «Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra», capítulo I de *Facundo,* Cedal, Buenos Aires, 1979.

gio de autores hispanoamericanos, como han probado obras como *Las encantadas* de Herman Melville o *La tierra purpúrea* de Guillermo E. Hudson.

DESDE LAS ENTRAÑAS DE LA TIERRA

La penetración literaria más profunda, acercando ser y existencia al medio y proporcionando el necesario círculo armónico de acción que toda identidad necesita para expresarse, puede ser también rastreada en la prosa de Jorge Isaacs, tanto en su novela *María,* como en las páginas que escribiera sobre el valle del Cauca y la naturaleza colombiana que como intendente de Instrucción pública en Popayán recorriera el autor. En este sentido, Fernando Alegría ha destacado la condicion de:

> Judío fascinado por la maravilla paradisíaca del mundo salvaje de la América hispana. Al contacto de esta sensibilidad todo adquiere en su expresión un acento especial [47].

La misma inserción vital aparece en un nivel más decantado en la *terra genetrix* de la obra de Agustín Yáñez, especialmente en *La tierra pródiga* y *Al filo del agua,* o en los mitos de la «creación», tal como los narra Miguel Ángel Asturias a lo largo de toda su obra, desde las *Leyendas de Guatemala* a *Mulata de tal* y *El Alhajadito,* pasando por *Hombres de maíz.*

En la obra de Asturias los hombres nacen como «vegetales», lo que enfatiza la simbología mítica de las raíces de la identidad americana propugnada, pero al mismo tiempo explica cómo la tierra está antropomorfizada. Es una tierra que «cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas» y como tal es una gran madre que «genera» a los humanos como los plantíos el maíz de su superficie. Al modo del profeta indio citado por Mircea Eliade que se negaba a trabajar la tierra porque era un pecado «herir y cortar, desgarrar

---

[47] Fernado Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana,* Andrea, México, 1966, pág. 44.

o rasguñar a nuestra madre común para trabajos agrícolas» [48], Gaspar Ilóm en *Hombres de maíz* sostiene que:

> La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados en Ilóm, donde el guarda canta con lloro de barranco, vuela de cabeza el gavilán, anda el zompopo, gime la espuma y duerme con su petate, su sombra y su mujer el que debía destrozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda [49].

Esta profundización en la realidad a través del rastreo de los orígenes desgarrados de la identidad aparece también en la obra de Ciro Alegría. Al modo de auténticas «cavernas matrices», al decir de Eliade, la relación hombre-tierra se da particularmente significada en la novela *El mundo es ancho y ajeno.* La tierra aparece equilibrada con una gran matriz, en cuyo seno las criaturas se desarrollan para salir a la luz. Hay cavernas que se encuentran «más cerca del ombligo de la tierra», un simbolismo del «centro» que aparece en casi todas las mitologías primitivas, según destaca Eliade. La adscripción del hombre a «su» tierra es así estrecha porque está en el origen mismo de su vida, una relación que vale la pena estudiar en detalle en la obra de Alegría, como ha sugerido Grazia Sanguinetti de Ferro [50].

En el mundo andino de Alegría, el hombre siente que la «tierra está dentro de él y no sólo próxima». Es la *Pacha Mama* a la que hay que permitirle que «cumpla su destino». El amor a la tierra es el «veraz cordón umbilical del hombre» [51] y los muertos, al ser enterrados, no hacen sino volver a la entraña de la cual salieron, «se hacen tierra y viven solamente por la tierra» [52]. Del mismo modo, las minas

---

48 Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios,* Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, pág. 187.

49 Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz,* Losada, Buenos Aires, 1966, pág. 9.

50 Grazia Sanguinetti de Ferrero, «Presencia de la tierra» en *El mundo es ancho y ajeno,* trabajo incluido en el volumen colectivo, *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana, o. c.*

51 Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* Edic. Diana, México, 1949, págs. 434 y 42.

52 *Idem,* pág. 492.

de *Metal del diablo* de Augusto Céspedes o las de *Todas las sangres* de Arguedas encierran en sus entrañas otros tesoros que sus valiosos metales. Las galerías subterráneas ofician como auténticas «vaginas» que «comunican» a los comuneros con una *Pacha Mama* que «les habla».

En un poema poco conocido de Ciro Alegría se dice en la primera estrofa:

> Pacha Mama, a ti te hirieron mil pedruscos
> destrozando tu ternura de madre,
> desde entonces te volviste amarga de lágrimas indias,
> y tu alegría de dar la estamos buscando.

Y concluye, esperanzado:

> Volverá tu amplitud, los comuneros
> besarán llorando tus entrañas,
> y tú darás siempre para todos...
> ¡tú volverás a ser la Pacha Mama! [53].

Este grito final es casi el manifiesto estético con que podría caracterizarse el esfuerzo deliberado de los escritores que han intentado revestir el asombro, seguido por la sensación de temor y caos, en un esfuerzo por establecer un enraizamiento con la realidad americana de tal modo que la «tierra esté dentro del hombre». Si establecer una lista de autores puede ser arbitraria y no exhaustiva a esta altura de nuestro análisis, la dialéctica de oposiciones sobre la cual está construido los irá inevitablemente descubriendo.

EL USO DRAMÁTICO DEL PAISAJE

La progresiva densidad cultural del espacio americano y el espesor derivado del poblamiento literario a lo largo de los siglos, han ido sentando las bases de una tradición a la que la identidad se aferra. Un mapa literario americano puede ser trazado sin dificultad con sus

53 «Pacha Mama», poema de Ciro Alegría publicado en *Revista Peruana de Cultura*, núms. 11-12, Lima, 1967.

espacios delimitados y reconocibles casi automáticamente. Los «signos» en los que se expresa y sintetiza artísticamente permiten, por ejemplo, identificar escenarios y zonas geográficas con páginas de ficción: la sabana «es» inevitablemente el paisaje de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, como la selva «es» *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y como el mundo andino puede definirse a partir de la obra de Alegría y de Arguedas. No es posible evitar la visión novelesca al abordar la realidad «real». Una está hecha de la otra y viceversa.

Este concepto de «localización», cuya importancia es casi inútil destacar en la narrativa contemporánea, necesita de algunas precisiones en el caso americano. Por lo pronto, no se trata de un «poblamiento» cultural con un exacto paralelo en la geografía, sino de la invención imaginativa de un «sistema de lugares» representativo de esa realidad. Más allá de si realmente el autor, el protagonista o el mismo lector homologan un escenario literario con una estructura exterior, lo que importa señalar es su «identificación» literaria.

Por ejemplo, Santa María, el pueblo mítico de la obra de Juan Carlos Onetti, funciona como un universo autónomo reconocible y el sistema de lugares que funda, puede casi representarse en un paisaje donde plazas y calles se cortan con nitidez a orillas de un río americano. Los indicios que permiten su identificación son variados y es casi imposible no reconocerlos en las pequeñas ciudades del litoral argentino o uruguayo del río Uruguay o Paraná. Sin embargo, no importa saber «cuál» de ellas es exactamente Santa María, aspecto que el propio Onetti ha esfuminado cuidadosamente y cuya discusión resulta totalmente irrelevante para la crítica literaria.

Del mismo modo Macondo en la obra de García Márquez ha logrado sintetizar el arquetipo del pueblo de la floresta tropical americana, más allá del pueblo natal de *Gabo* en que se inspira y que ahora orgullosamente proclama su condición de lugar «sagrado». Algo parecido sucede con el mundo cerrado de «El Valle» en la ficción de Adonias Filho donde se han significado trágicamente los signos de la identidad del nordeste de Brasil.

Si el espacio literario iberoamericano puede aparecer como sólidamente fundado en la obra de algunos autores, este proceso de «identificación» no ha sido fácil ni es total. Ya hemos señalado la importancia «fundacional» de los primeros signos con que el hombre marca

su identidad cultural en el contorno. A partir de ellos, el espacio adquiere su función narrativa y contribuye a dar a la obra su necesario espesor.

Su profundización progresiva puede percibirse en el ejemplo de los *sertones* del Brasil. De los paisajes descriptivos y las consideraciones sociologizantes de la obra de Euclides da Cunha en *Los sertones,* se pasa al escenario de una conciencia «diabolizada» como es el Diadorín de *Gran sertón : Veredas* de João Guimarães Rosa. No se trata únicamente del *fine writing* que se puede descubrir en este último, sino de una auténtica «integración» de una realidad geográfica en una obra donde forma y contenido se funden indisolublemente y para siempre.

En sus *Notes on writing a novel,* Elizabeth Bowen había señalado cómo:

> El paisaje sólo puede justificarse en la novela cuando puede mostrarse, o al menos sentirse, como actuando en la acción o en los caracteres de los personajes. En realidad, cuando tiene un uso dramático [54].

Esta noción del «uso dramático» del espacio se puede completar con las precisiones de D. S. Bland:

> Es fácil y tentador analizar los pasajes descriptivos en una novela como teniendo poco o nada que ver con los problemas del argumento o de los personajes, especialmente si esos pasajes nos impresionan como ejemplos de hermosa escritura *(fine writing).* Sin embargo, estamos aprendiendo a prestar la misma atención a las palabras en las páginas de una novela, como a las de un poema o un drama y creo que esta atención dirigida hacia los pasajes de descripciones de escenarios, nos demostrarán que no son tan irrelevantes como tenemos a veces tendencia a imaginar [55].

El estudio de las entidades «topológicas» de la narrativa americana desde esta perspectiva es prácticamente inédito. Sin embargo, su enunciación debe entenderse como parte de la demarcación de un «espacio feliz» al decir de Gastón Bachelard, hacia el que tiende la expresión

---

[54] Elizabeth Bowen, *Notes on writing a novel,* Collected impressions, London, 1950, pág. 254.

[55] D. S. Bland, «Endangering the reader's neck», *Criticism III,* Wayne State Univertity Press, Wayne, 1961.

literaria. Como ha recordado Barthes, los lenguajes literarios han ido pasando de una función «instrumental», gracias a la cual pudieron profundizar en el conocimiento de la naturaleza durante los siglos XVI y XVII, a una función «expresiva», esencialmente centrada en la condición humana. Del «uso» de la escritura se pasa a la «creación». Algo tardíamente, pero en una forma no menos válida, el proceso se repite en América.

Si una forma del ansiado «diálogo» entre el hombre y su contorno ya está entablado, han valido la pena tantos «monólogos» de su pasada literatura.

CAPÍTULO II

LOS BUSCADORES DEL PARAÍSO

Toda identidad nace básicamente preadaptada a «un ambiente promedio expectable», ha escrito Heinz Hartmann, lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia. Es el *milieu* sutil y complejo de cada individuo el que permite al hombre desenvolverse en un contorno y organizar el «espacio» en función de su actividad y sus aspiraciones [1]. La novela como género, tal como aparece progresivamente caracterizada en el siglo XIX, no hace sino reflejar el *Umwelt* de cada uno, la esencia del «autosistema» con que la identidad se estructura en un medio geográfico y en el seno de una clase social determinada. Si los comportamientos de este tipo de héroes son previsibles, los conflictos derivados no pueden dejar de representar aspectos del sistema del que forman parte. Aun los personajes que intentan romper con «su mundo», como *Madame Bovary* en la obra de Flaubert o el héroe de *Rojo y Negro* de Stendhal, no pueden llegar a escapar al cerco de convenciones que los rodean.

Sin embargo, resulta característico de la narrativa contemporánea el progresivo sentimiento de «extrañamiento» y «marginalidad» del héroe tradicional en relación a su propio medio, sentimiento que aparece

---

[1] Heinz Hartmann en *Ego Psychology and the Problem of Adaptation* (International University Press, Nueva York, 1958), insiste en los problemas de la «exterioridad» en la estructuración de la identidad y la importancia del medio socio-biológico.

con el primer *outsider* de la literatura occidental, el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski y que generalizan personajes como el Profesor Roquentin de *La náusea* de Jean Paul Sartre o *El extranjero* de Albert Camus. La aparición del *outsider* como personaje, esos seres que miran el mundo «a través de una mirilla» —como lo definió Henri Barbusse en *L'Enfer*— no es más que el reflejo en la ficción de un desajuste mucho más profundo y generalizado. Una ruptura que no es difícil hacer remontar filosóficamente a fines del siglo XIX, cuando el racionalismo y el universalismo antropocentrista que habían regido la humanidad desde el Renacimiento entran en abierta crisis.

1. LA OBJETIVACIÓN DE LA UTOPÍA

Sin embargo, lo que resulta un fenómeno reciente en la ficción europea —el «desajuste» de la identidad del personaje de la novela tradicional— parece haber sido una característica permanente del hombre americano. Su «descolocación» no está limitada a una clase social de intelectuales angustiados o alienados, como es perceptible en los países de fuerte inmigración y donde el sentimiento de «marginalidad» es casi un estado natural. La clase media, los campesinos y desposeídos «sin hogar» de todo tipo y hasta «los dueños de la tierra» —parafraseando el título de la obra de David Viñas— no escapan a esta angustia existencial. Una larga tradición novelesca respalda la búsqueda emergente del desajuste, tal como tendremos oportunidad de estudiar en detalle.

LOS NATIVOS, EXTRANJEROS DE SU TIERRA

En efecto, la galería de personajes de este tipo es muy vasta. Porque si bien algunos sienten el rededor como un caos que los deslumbra o agrede y al que no pueden percibir en los términos de una «contención organizada», también hay personajes que viviendo en la realidad americana en la que han nacido, sueñan con «otro» mundo alternativo, generalmente identificado con Europa. De allí que buena parte del

desajuste cultural americano sea —como ha escrito H. A. Murena— «la repetición de la extranjería del hombre en el mundo» [2].

En la narrativa de la inmigración este tema reaparece con frecuencia. A la nostalgia por el solar nativo se suma la ambigüedad de un arraigo no siempre dicidido voluntariamente, tan complejas son las razones de la emigración. Roger Caillois ha considerado que:

> Europa pobló América con todo lo que la huía: perseguidos y aventureros, misioneros, mezcla de bandoleros y apóstoles temerarios, santos, desesperados, ambiciosos y ansiosos de sentirse cómodos y con las manos libres [3].

Esto es lo que genéricamente se ha llamado el «espacio de la libertad». Sin embargo, frente al «vacío» americano esta nueva Patria resulta llena de incertidumbres, sin otro límite que la línea movediza que separa las tierras que se van lentamente «integrando» al espacio propio y las grandes extensiones hostiles que la rodean. La palabra «frontera» adquiere entonces una gran importancia, a ganar cada día en el combate por la «colocación» individual o colectiva y anuncia los términos de un desafío cultural de gran importancia americana, tal como Jorge Mañach intuyó y estructuró en *Teoría de la frontera* (1961) y cuya actualidad es innegable.

De cualquier modo, la inmigración funda, tarde o temprano, un territorio. La hostilidad se vence —como se proclama en la empresa «colonizadora» de *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff— siguiendo el principio del libro *Zeroim* del *Talmud*:

> Sólo los que viven de su ganado y de su siembra tienen el alma pura y merecen la eternidad del Paraíso [4].

Debe recordarse que no siempre se funda un territorio en forma pacífica. Muchas veces la violencia la signa trágicamente. La fuerza es la herramienta con que Mister James en *El inglés de los güesos* de Benito Lynch, se asegura el papel de «hombre de marcha de la humanidad», como lo será en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

[2] H. A. Murena, *o. c.*, pág. 42.
[3] Roger Caillois, *Espace américain,* Fata Morgana, Montpellier, 1983, pág. 11.
[4] Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos,* Cedal, 1968, pág. 9.

La narrativa de la inmigración que, en el caso de la Argentina, ha sido estudiada por Gladys S. Onega [5], debe completarse con el desajuste que se da entre los inmigrantes que viven como verdaderos personajes del «subsuelo» en las grandes ciudades.

El ejemplo de Julio Ricci es bien representativo de una línea de autores auto-marginalizados, capaces de crear un mundo de «raros» y «maniáticos», personajes de origen centroeuropeo y apellidos generalmente impronunciables, viviendo en oscuras casas donde se amontonan desordenadamente los recuerdos del «otro» mundo [6]. Si la ironía y la crueldad, a veces piadosamente revestida de ternura, gobiernan ese universo cerrado, son las conciencias desdobladas de sus anti-héroes las que insinúan un escape en el que también se refugia este tipo de literatura: las puertas de lo fantástico y la liberación por lo imaginario puro, un aspecto sobre el origen de la literatura fantástica en Hispanoamérica que valdría la pena estudiar en detalle.

Pero más allá de los raros habitantes de los subsuelos ciudadanos de América, la tradición nómada y desajustada de los «judíos errantes» reaparece en *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner* (1980) de Isaac Goldemberg, donde se narran las divertidas aventuras de un judío emigrante en el Perú, en las novelas de Alicia Dujovne Ortiz, *El buzón de la esquina* (1977) y *El agujero en la tierra* (1983), en los esfuerzos de inserción social de una familia judía en la Argentina en la obra de Mario Szichman, *A las 20,25 la señora entró en la inmortalidad* (1981) o en la narrativa de Alicia Steinberg *(La loca 101, Músicos y relojeros).*

Pero el desajuste no sólo nace de la condición de «extranjería», sino que también en los indígenas americanos puede percibirse la con-

---

[5] Gladys S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina* (1880-1910), Cedal, Buenos Aires, 1982.

[6] Los cuentos del uruguayo Julio Ricci reunidos en los volúmenes de sintomático título *Los maniáticos* (1970), *El Grongo* (1976), *Ocho modelos de felicidad* (1980), se insertan en la tradición de los «pequeños seres» fundada por Gogol, tan desvalidos como mezquinos, pero inspirando siempre una piedad que el autor transmite hábilmente. Húngaros, judíos, ingleses de poca fortuna, forman parte de la galería de los «raros», como fuera bautizada por la crítica. Otros escritores rioplatenses se inscriben en esa misma línea «marginal» que bordea lo fantástico, pero pueden encontrarse representantes de este sub-género literario en casi todos los países iberoamericanos, rastreo temático y estilístico que valdría la pena profundizar y que está lleno de sorpresas.

secuencia de la «expulsión» del devenir histórico. Lo que les era culturalmente propio fue «quebrado» en forma traumática en el momento del «choque cultural» de la conquista. La narrativa no hace sino reflejar las lamentaciones por esa «ruptura» o insistir en los aspectos negativos de la «aculturación». Porque en ella sólo quiere verse una pérdida de «señas de identidad», no sólo por la vía del mestizaje, sino por la de una confrontación desigual y permanente entre sociedades tradicionales y mundo contemporáneo.

Por su parte, el «negro» si es un indiscutido nativo americano, como refleja la narrativa brasileña, sigue apareciendo culturalmente «trasplantado», aunque su inserción sea total. Su condición, herencia de la esclavitud y de lo forzado de su trasplante, lo sigue «marginalizando» social y culturalmente. Los problemas de identidad fragmentada en que se expresa este sentimiento, se reflejan especialmente en la narrativa de lengua francesa e inglesa del Caribe, pero pueden reconocerse en otros puntos de América.

El desajuste de la identidad es tan característico de la expresión cultural americana que, hasta quienes por derecho deberían sentirse enraizados y sin fracturas ostensibles en lo que tendría que ser su integración natural, como son los campesinos, se ven obligados a una tensa lucha para conquistar o mantener sus derechos más elementales. Hambrientos, miserables, expulsados de su tierra por la fuerza de latifundistas o *gamonales,* hombres y mujeres nacidos en suelo americano se convierten en desarraigados, como novelan *Los caminos del hambre* de Jorge Amado, *Vidas secas* de Graciliano Ramos, *La tierra pródiga* de Agustín Yáñez y *Corral abierto* de Enrique Amorim.

En la novela de Yáñez se relata la lucha de los campesinos de la costa mexicana por la posesión de una tierra que puedan trabajar. En principio, «hay lugar para todo y para todos», como se anuncia alborozadamente, pero en la práctica una lucha feroz se desata entre «los siete señores de la tierra que se acechan mutuamente». El resultado es la derrota del pobre nativo, su «descolocación» social y personal en el propio solar nativo. Lo mismo sucede con los habitantes de los grandes ingenios de caña de azúcar del ciclo de novelas de José Lins Do Rego.

Los «marginales» de los «pueblos de ratas» que orillan las grandes estancias en la obra de Amorim, *Corral abierto,* integran una auténtica

«corte de los milagros», con niños ciegos, desnutridos, enfermos e inválidos, mujeres pobres y rústicos peones de campo. Para romper el cerco de su marginalización se unen en una vasta columna que se pone en marcha y decide asumir el papel protagónico al que tienen derecho en la historia. La fuerza de la marcha resulta de tal intensidad que poco importa que todo sea finalmente un sueño, porque muchas veces los sueños son profecías.

Este rápido y esquemático planteo de la «descolocación» social que refleja la narrativa iberoamericana, al que cabría añadir la clase más postergada en lo estético, la clase media, aparece agravado por la propia fragmentación desintegradora del espacio americano. Parece faltarles raíces a todos y a todo y las creencias firmes, cuando existen, tienden a ser irreales, impostadas, agravando el abismo que separa el «ser» del «deber ser». Pero también, la aspiración de «concretar» una identidad y plasmar centros ordenadores para el yo individual o colectivo, está claramente concientizada a través de la narrativa.

Es como si el hecho de saberse «desajustados», cuando no «alienados», hiciera más evidente la necesidad de «integración» y encuentro del anhelado «espacio feliz» con que sueñan de un modo u otro. De allí el permanente «movimiento», entendido como desplazamiento «topológico» en el espacio, que caracteriza esa búsqueda y las numerosas novelas que la jalonan en una y otra dirección. Pero el desarrollo de esta idea —la búsqueda de un Paraíso personal e instransferible— necesita de algunas puntualizaciones previas.

LA DELIMITACIÓN DEL ESPACIO FELIZ

El hombre del *Génesis,* es decir aquel creado a imagen y semejanza de Dios, no padecía en el Paraíso ningún «desajuste» con su contorno. Ese era el «espacio feliz» por antonomasia, aquel espacio de posesión ensalzada donde el hombre vivía en armonía con los demás seres de la creación y donde su identidad se expandía naturalmente en los límites del Jardín del Edén. Lo mismo sucedía con el «orden natural» de la Edad de Oro de la literatura clásica greco-romana y el de los Paraísos de todas las religiones, desde el *Walhala* de los tibetanos al «jardín de las delicias» del *Corán.*

Desde su mismo descubrimiento, el espacio americano se identificó con el continente donde debía estar localizado el Paraíso Terrenal, el «paraíso perdido» de la Edad de Oro, pero también donde estaba la Tierra Prometida y donde podía construirse la Utopía del futuro [7]. Oscilando entre la nostalgia del pasado perdido en Europa —en el que estaba inserto la recuperación del cristianismo primitivo actualizado por Erasmo— y el futuro de una tierra donde era «posible» «empezar con los unos y con los otros» [8], la literatura tenía que reflejar inevitablemente esta doble vertiente de lo «imaginario subversivo».

Por un lado, los textos teóricos de la utopía europea asocian las formas ideales de vida que proponen con espacios no identificados, pero reconocibles, del continente americano. Si Tomás Moro parece inspirarse en el descubrimiento de América a través de la lectura de las *Décadas del Orbe Novo* de Pedro Mártir, para publicar en 1516 su *Utopía,* los habitantes de la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon hablan español, la *Cittá del sole* de Campanella está situada en algún punto al sur del Ecuador y la formulación de la sociedad ideal que propone recuerda el idealizado imperio «socialista» de los Incas. La tentación de los paralelos llevó a Ezequiel Martínez Estrada a proponer en forma entusiasta que la isla de Utopía era Cuba y el «comunismo-comunitario» de Moro estaba implícito en el Movimiento 26 de Julio de Fidel Castro [9]. Sin llegar a estos extremos, es evidente que los textos utópicos europeos inspirados en el descubrimiento de América influyeron directamente en los proyectos de «organización» ideal del mundo recién descubierto, tal como ejemplifican los esfuerzos de Bartolomé de las Casas, el Obispo Vasco de Quiroga, los franciscanos en México y el Caribe y los Jesuitas en el Paraguay, la Argentina y el Brasil.

[7] Sobre la imagen de la Tierra Prometida y su función en la imaginación, ver Fernando Ainsa, «Utopía, tierra prometida, emigración y exilio», *Diógenes,* núm. 119, julio-septiembre, 1982.

[8] Thomas Paine afirmó en 1776 que: «No hay lugar en la tierra que pueda ser más feliz que América. Su posición la aleja de todas las querellas del mundo, por lo que no tiene otra cosa que hacer que comenzar con los unos y los otros» (Citado por Daniel J. Boorstin, en *The exploring spirit: America & The World & Then & Now,* Random House, 1977, pág. 60.

[9] Ezequiel Martínez Estrada, «En el nuevo mundo, la isla de utopía y la isla de Cuba», incluido *En torno a Kafka y otros ensayos,* Seix-Barral, Barcelona, 1967, pág. 221.

Paralelamente, los conquistadores y los Cronistas de Indias buscaron en el territorio americano la «objetivación» de los territorios de la fantasía europea, desde el país de la Cucaña o Jauja de la tradición medieval, hasta la tierra de Canaán de la Biblia, pasando por la localización de la Ciudad de los Césares y la encarnación de los mitos clásicos como las Amazonas y la fuente de la Juventud. Se trataba de que apareciera *«la merveille unie à la vérité»,* como decía Mellin de Saint Galais y ha recordado Henríquez Ureña.

En su *Cuarta Carta de Relación,* Hernán Cortés cuenta al rey de España que ha tenido «noticias de la existencia de una isla muy rica en perlas y oro, poblada de mujeres, sin varón alguno» [10], permitiendo la irrupción de lo «imaginario» en lo histórico, rastreo apasionante que sólo podemos insinuar en estas páginas en la medida en que anuncian el anhelo de fundar un «espacio feliz» americano que reúna los caracteres de abundancia del paraíso terrenal o pagano. En la literatura de ficción en que se prolongaron las Crónicas o las Relaciones, al modo de las *Sergas de Esplandián* de García Ordóñez de Montalvo, se llega a decir que:

> A la diestra mano de las Indias hubo una isla, llamada California, muy llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre ellas hubiere (...). Las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras [11].

Como anota José Luis Martínez, «si los libros de caballerías encontraban en las Indias elementos para su fantasía, los cronistas no estaban menos llenos de "historias mentirosas"» [12]. En algún caso el mismo cronista es, a su vez, autor de ficciones, como Fernández de Oviedo que escribe su «proto-novela», el *Claribalte,* poco después de la *Historia General y Natural de las Indias.*

Pero lo interesante es señalar que, tanto en la historia como en la ficción, diferenciadas o ambiguamente entrelazadas, a través de los

---

[10] Hernán Cortés, *Cartas y documentos,* Porrúa, México, 1963, pág. 213.

[11] Citado por Irwing Leonard en *Los libros del conquistador,* FCE, México, 1953, pág. 48.

[12] José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana, o. c.,* pág. 33.

siglos se va dando la «objetivación» en territorio americano del «espacio feliz» anhelado por el hombre de todas las civilizaciones. Un espacio que, si bien había tenido nombres diversos, poseía caracteres comunes. Si se trató en el momento del descubrimiento del Paraíso Terrenal, la imagen no tardó en transformarse en una «racionalización» de la sociedad ideal como propuso la utopía social-cristiana del siglo XVI y, más adelante, la «alternativa» que pretendió ofrecer América frente a España, tal como la estructuran los teóricos de la Independencia y, a lo largo del siglo XIX, los autores que se esfuerzan por vertebrar la identidad de los estados nacionales emergentes. La «imagen», si bien precede a la «posibilidad», lo hace marcando direcciones, pero sobre todo tratando de delimitar un territorio que objetive el escenario de la nostalgia del hombre adaptado e integrado del Paraíso.

EL PARAÍSO COMO MODELO VARIABLE

Cuando el hombre americano llegó a la conclusión de que el Paraíso no existía *a priori,* que no se le daba con la facilidad esperada, se propuso construirlo a imagen y semejanza del modelo ideal. En la base de las sucesivas formulaciones que asumió el «espacio feliz» americano está la creencia que el hombre puede cambiar de cualquier modo la naturaleza o «su» propia naturaleza, para transformarla en un espacio ideal personalizado.

Si el mundo es «diferente» y extraño, cambiémoslo o cambiemos nosotros, se dicen confiadamente. El modelo del Paraíso variará, entonces, con cada uno de los sucesivos enunciados que propone. A falta de un Paraíso ya existente se puede imaginar un modelo de «templo» a gusto personal o de la época.

Es interesante señalar cómo los artífices prácticos de la nueva realidad americana que sucede al período de la Independencia a principios del siglo XIX, son «también» los autores de las ficciones en que el ideal se enuncia. Si Domingo Faustino Sarmiento trabaja ardientemente con la realidad, no deja de imaginar una ciudad utópica —*Argirópolis*— donde asentar la capital ideal de la futura sociedad rioplatense. Juan Bautista Alberdi, paralelamente a su tarea como gobernante, se permite imaginar la alegoría *Peregrinación de Luz del Día* o *Viajes y aventu-*

ras de la verdad en el Nuevo Mundo. Con ironía, pero sobre un fondo pesimista, Alberdi cuenta cómo cansada del viejo mundo donde ha perdido su reinado y sus esperanzas, Luz del Día decide aventurarse en las tierras del sur argentino donde encuentra a Don Quijote empeñado en fundar en la Patagonia una república de carneros, la Quijotania.

El problema de esta narrativa es saber al esquema «de quién» debe adaptarse el héroe desajustado que busca «el» o «su» Paraíso. Desaparecido el Paraíso del *Génesis* o sus formulaciones paganas sucedáneas, o frustradas las esperanzas de encontrar sus indicios en el escondido recodo de un río selvático americano, los esquemas de la posible alternativa individual se multiplican y entran en conflicto entre sí. El Paraíso que se convierte en Utopía pasa a ser una concepción ideológica o estética que cada uno imagina objetivado de un modo diferente.

Algunas novelas sirven de ejemplo. *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos tala un monte en la montaña del Ojo de Agua de su hacienda familiar «Los Mijaos» para levantar un pequeño templo con el objeto de:

> Hacer que los hombres volviesen a la Naturaleza, al amor a los verdaderos ideales humanos [13].

En esa reproducción panteísta de una Arcadia pastoril y literaria, Reinaldo Solar huye del mundo real que desprecia e intenta fundar su propio territorio paradisíaco en un rincón de Venezuela. Por su parte, Mamagela en *El terruño* de Carlos Reyles apuesta a reconstruir a través de una gran empresa rural de corte patriarcal y con la base de un trabajo obstinado y de un «energetismo» agresivo, un modelo «alternativo» del paraíso terrenal en una estancia uruguaya. En años posteriores otras obras de la narrativa reeditan parte de la misma búsqueda, constituyendo algunas de ellas verdaderos «viajes iniciáticos», aspecto que estudiaremos en detalle en la Tercera parte de esta obra. Otras novelas, bajo la etiqueta aparente de obras históricas como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *Zama* (1956) de Antonio di Benedetto o el español Santiago Arauz de Robles *(De cómo Enriquillo obtuvo victoria de su majestad Carlos V)* (1985) proyectan retroactivamente una visión crítica e irreverente del descubrimiento y la conquista.

---

[13] Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar,* Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945, pág. 65.

LA IDENTIFICACIÓN COLECTIVA

Si el desajuste es la norma en que las dificultades de la identidad se expresan individualmente, la significación literaria del sistema «topológico» americano ha permitido, por el contrario, la identificación «colectiva» de grupos representativos de la sociedad.

El hecho de que toda identidad nazca preadaptada «a un ambiente promedio expectable» permite que el hombre sea capaz de sobrevivir en condiciones adversas, al mismo tiempo que explica la resignación de algunos de los sectores más arraigados de Iberoamérica, como pueden ser los indígenas, los gauchos, llaneros o todo representante de un grupo significativo de la sociedad. La narrativa, especialmente a partir del naturalismo, se ha esforzado por dar un «rostro» colectivo a estos grupos, donde, aunque sea difícil recordar un héroe individual que tenga la dimensión de un protagonista al modo de la ficción decimonónica europea, es posible caracterizar tipológicamente a sectores representativos de la sociedad americana.

El esfuerzo, más social que literario en sus efectos inmediatos, debe ser señalado por la importancia que asumió especialmente a partir de los años 1920, en la proyección colectiva de grupos hasta ese momento marginados. Su «integración» en la ficción permitió, en muchos casos, su «recuperación» social o política ulterior. Recordemos el ejemplo mencionado en un capítulo anterior de la narrativa boliviana de tema minero. En las obras de Jaime Mendoza, Alfredo Guillén Pinto, Néstor Taboada Terán o Augusto Céspedes, título, tema, personajes, trama y estructura novelesca tienden únicamente a proponer una «tipificación» del minero como clase y grupo representativo de la sociedad boliviana, explotada e «inaudible» por sí misma. Los rostros individualizados de los protagonistas apenas sirven para «redondear» la identificación colectiva. Ninguno de ellos configura por sí mismo el *round character* con que E. M. Forster destaca el personaje en un contexto de *flat characters* [14]. Lo mismo sucede con otras literaturas como la paraguaya sobre el tema de la explotación de los campesinos en los *ingenios,* en la colombiana sobre caucheros o en la ficción representati-

[14] E. M. Forster, *Aspects of the novel,* Brace and Co., London, 1957.

va de zonas geográficas «conflictivas» como *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950) de Joaquín Gutiérrez, *Chaco* (1936) de Luis Toro Ramallo o *Canal Zone* (1935) de Demetrio Aguilera Malta.

Este principio organizativo de la narrativa ha permitido una clara delimitación geográfica, histórica y cultural, de las áreas representativas de Iberoamérica, lo que si no ha dejado en lo literario memorables «caracteres» novelescos que se recuerden a título individual, ha contribuido eficazmente a un mejor conocimiento de los problemas del continente. Puede decirse sin exagerar que los autores de ficción han formado parte esencial de la «fundación» de la identidad cultural americana. Los territorios que antropólogos, sociólogos, historiadores, economistas y políticos reivindicaron luego en sus artículos y ensayos como específico y propio de sus disciplinas, fueron primero «espacios» explotados por lo imaginario, algo que no debe olvidarse a la hora de los balances literarios.

2. LOS VIAJES EN BUSCA DE LA IDENTIDAD

Mientras los personajes de la narrativa europea parecen haber seguido desde principios del siglo XX los consejos de Norman Brown de «piérdanse», para aquellos que buscaban rastros de su identidad en una sociedad cuyos pilares tradicionales se habían desmoronado o las advertencias de Timothy Learly recomendando «desaparezcan», a los que se creían dueños de un «contorno estabilizado», la tarea ha sido mucho más primordial en la narrativa iberoamericana. Porque, para «perderse» hay que «haber estado» en algún lado y para «desaparecer» hay que «haber sido» alguien.

LAS DIFICULTADES DE «SER»

Nadie puede descubrirse legítimamente en América, como Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis* de Franz Kafka:

> Al despertar una mañana, tras un sueño intranquilo, convertido en su cama en un monstruoso insecto [15].

[15] Franz Kafka, *La metamorfosis,* Losada, Buenos Aires, 1952, pág. 15.

La «metamorfosis», para ser «monstruosa», necesita partir de una existencia previa «normal», lo que en principio no parece ser característica natural del ser americano. La identificación se plantea aquí a un nivel anterior, y por lo tanto, primordial: la necesidad de «construirse» un espacio, aún reducido, lo que Victor Von Weizsäcker ha llamado «el círculo de la forma» [16].

Todo hombre es —en principio— el punto «nodal» de una serie de fuerzas que confluyen «radialmente» desde diferentes puntos del espacio circundante en su persona. Uniendo todos esos puntos entre sí, con el «yo» individual como punto céntrico, se tiene la imagen de un círculo que incluye todo lo que es «encuentro» entre el individuo y el resto del mundo. Esta representación de un círculo no pasa de ser una imagen, porque el hombre tiende siempre a estar en desarrollo y mantiene una permanente actividad de relación y percepción. Esta concepción dinámica del «círculo de la forma», configura una especie de *Gestaltkreis,* teoría desarrollada contemporáneamente, pero cuyos orígenes religiosos, simbólicos y filosóficos no pueden olvidarse. Basta pensar en la noción medieval del *Deus est sphera cujus centrum ubique circumferentia nusquam* que recuerda Marjorie Hope Nicolson [17].

Esta idea del «círculo de la forma» implica la aceptación de los principios de coherencia y armonía del contorno, porque la «unidad» que un individuo forma con «su» mundo, tiende naturalmente a un cierto orden y a una coherencia mínima. Este principio de «armonía» es llamado por los etólogos alemanes *Umwelt,* es decir el ambiente que no sólo rodea al hombre sino que está dentro de sí mismo como una prolongación natural del yo en la realidad y, a su vez, del contorno en su conciencia. Esta prolongación natural, en la medida en que no hay confrontación, permite visiones estabilizadoras del espacio circundante.

El principio de la coherencia de una identidad cultural está basado en el «encuentro», es decir, en la capacidad de comunicación y diálogo a establecerse entre ese punto nodal y los demás puntos variables del espacio. Un encuentro que, no por ser armónico, debe ser menos dia-

---

[16] Victor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrehmen und Bemegen,* Georg Thieme Verlag, Stuttgart, 1946.

[17] Marjorie Hope Nicolson, *The breaking of the circle,* Northwesterns University Press, 1950.

léctico, pues la síntesis permanente en que se expresa es el resultado de una relación constante de construcción y destrucción, de objetivación y desobjetivación.

Sin embargo, esta visión dialécticamente armónica no es la característica de la realidad americana, generalmente mucho más hostil y desarticulada, tanto en lo socio-político como en lo cultural. Por ello, cuando aparecen formas de resistencia o agresión exterior, la identidad se defiende a través de «fijaciones».

Al fijarse en comportamientos, esquemas, cuando no estereotipos y convenciones protectoras, la identidad se aísla y se encierra en el espacio reducido que considera propio y levanta murallas para preservar lo que considera esencial. Pero al protegerse y fijarse, se incomunica y se corta del proceso dialéctico exterior. Los primeros desajustes del «círculo de la forma» aparecen como la consecuencia inmediata de ese aislamiento. La noción de «crisis» permanente resulta ser, en este sentido, complementaria a toda aproximación al tema de la identidad.

Basta citar el ejemplo de la dialéctica «dentro-fuera» con que aparece identificada la noción del «hogar», especie de microcosmos donde se refugia la identidad hostigada de muchos héroes de la narrativa iberoamericana. Estos teoremas de topoanálisis, como los ha llamado Gaston Bachelard, y sus expresiones traumáticas se estudiarán en la Cuarta Parte de esta obra, fundamentalmente a través de la obra de José Donoso, donde se explicitan con claridad las «fijaciones» de la clase social amenazada. Esas mismas contradicciones aparecen en las visiones opuestas de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. Porque, por un lado Alejandra busca integrarse en su hogar de Barracas, aunque se le aparezca como «un hogar que es como si no lo fuera» [18] y, por el otro, no hace sino formular sus anhelos de escapismo:

> —Qué lindo sería irse lejos —comentó de pronto—. Irse de esta ciudad inmunda.
>
> Martín oyó penosamente aquella forma impersonal: Irse.
>
> —¿Te irías? —preguntó con voz quebrada.
>
> Sin mirarlo, casi totalmente abstraída, respondió:

---

[18] Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Fabril, Buenos Aires, 1964, pág. 113.

—Sí, me iría con mucho gusto. A un lugar lejano, a un lugar donde no conociera a nadie. Tal vez a una isla, a una de esas islas que todavía deben quedar por ahí [19].

Si la «descolocación» y la «crisis» son características esenciales de la identidad cultural americana en la medida en que el «círculo de la forma» no ha sido todavía trazado, el buscador del Paraíso perdido o el «constructor» del «espacio feliz» individual o colectivo debe partir siempre de la noción de «movimiento» para hacer explícita su intención.

CAMINAR COMO UN FIN EN SÍ MISMO

El espacio es, en principio, lo que permite que los seres humanos vivan separados unos de otros, noción que en el continente americano se agrava por las dificultades naturales de comunicación y la baja densidad demográfica. Sin embargo, todo espacio es «atravesable» como recuerda Georges Poulet [20].

En efecto, toda búsqueda de identidad se manifiesta psicológicamente por un anhelo de «locomoción», tanto por lo que éste expresa como «estado en actividad» o «andar en algo», como por lo que supone de traslado en sí mismo, inherente al cambio de escenario y a la potencial «integración» en alguno de ellos. Se confunde la acción con la locomoción misma, el *Wanderschaft,* entendido como «andar detrás de algo», con lo que no es más que un «correr de un lado para otro» [21]. Sin embargo, al mismo tiempo que expresa insatisfacción y desajuste, el movimiento sirve para conocer y poner en relación zonas discontinuas y desintegradas del espacio, aspecto que en el caso de la narrativa iberoamericana, resulta de importancia y sobre el que vale la pena insistir.

Cuando al final de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, el joven Fabio Cáceres se sabe heredero de los bienes de su padre que acaba de fallecer, sufre una repentina revelación:

---

19 *Ibidem,* pág. 107.

20 En *Les métamorphoses du cercle,* Georges Poulet realiza un sutil estudio del espacio y del sistema de lugares en la obra de Pascal, Rousseau, Lamartine, Balzac, Nerval, Edgar Poe, Flaubert, Henry James y otros (Plon, 1961).

21 Erik H. Erikson, *Identidad, juventud y crisis, o. c.*

> Parece mentira: en lugar de alegrarme por las riquezas que me caen de manos del destino, me entristecía por las pobrezas que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero vagabundo y, más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo [22].

Sed de camino, ansia de posesión del mundo, elogio de la pobreza y del vagabundeo, resumen en este párrafo una filosofía existencial que puede rastrearse en muchas novelas iberoamericanas. La propiedad de una estancia propia, no atrae suficientemente a Fabio: es la pampa que ha recorrido como resero, el espacio abierto que ha ido integrando a su identidad por la vía sensorial y una aguda percepción, lo que realmente quiere poseer. Porque, para el gaucho nómada poseer un espacio no significa necesariamente ser su propietario. Por ello, puede exclamar, algo divertido:

> ¡Mis heredades! Podía mirar alrededor, en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir. ¿Cuándo en mi vida de gaucho, pensé andar por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero? Me sugería una sonrisa el solo hecho de pensar que tantos dueños de estancia, metidos en sus casas, corridos por el frío o el calor, asustados por cualquier peligro que les impusiera un caballo arisco, un toro embravecido o una tormenta de viento fuerte. ¿Dueños de qué? Algunos parches de campo figurarían como suyos en planos, pero la pampa de Dios había sido bien mía, pues esas cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía [23].

El hecho de «atravesar» el espacio provoca cambios en los modos de percepción de la naturaleza, lo que permite integrar un «sistema de lugares» del cual han sido desterrados los temores a lo desconocido y la hostilidad inherente a un caos no estructurado en paisaje. Pero además —tal como novela *Don Segundo Sombra*— el viaje transforma la íntima conciencia del protagonista. El viaje no es un ir sorprendido de un lugar a otro, sino que constituye una iniciación que cambia radicalmente al joven de catorce años, Fabio Cáceres.

---

[22] Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra,* Losada, Buenos Aires, 1955, pág. 172.
[23] *Ibidem,* pág. 180.

La visión de la pampa es triste y embarga de soledad el espíritu del estanciero, dos sentimientos que ayudan a mejor descubrirse a sí mismo.

> Creo que la afición de mi padrino a la soledad debía influir en mí; la cosa es que, rememorando episodios de mi andar, estas perdidas libertades en la pampa me parecían lo mejor. No importaba que el pensamiento lo tuviera medio dolorido, empapado de pesimismo, como queda empapada de sangre la matra que ha chupado el dolor de una matadura. De grande y tranquilo que era el campo, algo nos regalaba de su grandeza y su indiferencia [24].

El concepto de naturaleza se ha transformado en paisaje, al cambiar de «cosas a impresiones», como explica Kenneth Clark en su estudio sobre el paisaje en el arte [25]. Porque si los grandes espacios americanos como la pampa ya no «asfixian» y son percibidos como «impresiones rápidas, espasmódicas, para luego borrarse en la amplitud del ambiente, sin dejar huella» [26], es porque la apertura existencial que procura permite una integración total entre el hombre y el contorno: «Un alma de resero, que es tener alma de horizonte».

Una vez adquirida esa «alma de horizonte», la realidad será percibida, dondequiera que se vaya, a través de su visión estoica y profunda. Un alma, sin embargo, formada en un ritmo «contenido y voluntarioso: caminar, caminar, caminar» [27].

Al final de la novela de Güiraldes, Don Segundo le dice al joven Fabio:

> Mira —dijo mi padrino, apoyando sonriente su mano en mi hombro— si sos gaucho de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina'e tropilla [28].

---

[24] *Ibidem*, pág. 142.

[25] Kenneth Clark, *Landscape into art*, John Murray, London, 1949.

[26] *Ibidem*, pág. 51.

[27] *Ibidem*, pág. 60: «Entre tanto, la vitalidad sobrante quedó agazapada en nuestros cuerpos pues de ella tendríamos necesidad para sobrellevar los próximos inconvenientes, y, sin desparramarnos en inútiles bullangas, volvimos a caer en nuestro ritmo contenido y voluntarioso: caminar, caminar».

[28] *Ibidem*, pág. 174.

En esta síntesis final, se puede ser «hijo de Dios, del campo y de uno mismo», en una perfecta representación «trinitaria» de la «unidad» del ser americano. En su formulación existencial se anuncia, después de los siglos de sorprendidos o temerosos vagabundeos por el continente americano, el posible *Umwelt* en que se expresa una forma de «integración», tal como puede percibirse en el «caminar» circular de Riobaldo en *Gran Sertón:Veredas* de João Guimarães Rosa. Porque, como dice otro personaje, el héroe de *Vidas secas* de Graciliano Ramos:

> Ahora Fabiano era el vaquero y nadie lo sacaría de allí. Apareció como un animal, se aferró a esa tierra como un animal, pero terminó por criar raíces y ya estaba plantado... Estristeció. ¡Considerarse plantado y vivía en la tierra de otro! Se engañaba. Su destino era correr mundo, andar por todos lados como judío errante. Un vagabundo empujado por la sequía. Allí estaba de paso, era un forastero [29].

Si el destino es «correr mundo», sin embargo es necesario preguntarse como Antonio Machado en *Los complementarios:* «¿Hacia donde caminamos?», porque: «Sentirse caminar sobre la tierra, / cosa es que lleva al corazón espanto» *(Galerías)* especialmente cuando se anda «Por los caminos, sin camino» *(Proverbios y cantares)* y uno se pregunta: «¿A dónde el camino irá?»

Más allá de las alusiones poéticas de Machado es evidente que se pueden estudiar dos formas de movimiento en la narrativa. Por un lado, si el «caminar» como un fin en sí mismo se dirige hacia el «interior» secreto y raigal de América se puede hablar de un «movimiento centrípeto». Por el otro, si va hacia la «periferia», ese exterior que la atrae e influye, puede hablarse de un «movimiento centrífugo». Detrás de uno y otro, pueden alinearse todos los dualismos y las parejas antinómicas en que se enfrenta dialécticamente la identidad cultural iberoamericana. Pero, aunque opuestos, estos movimientos no pueden explicarse aisladamente, tan condicionados aparecen los impulsos en una dirección por su contrario. Este punto necesita de algunas precisiones y ejemplos.

---

[29] En *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (Nuestra América, Montevideo, 1970), en el capítulo titulado «Mudanzas», se explica cómo «el vaquero necesitaba llegar, sin saber adónde» (pág. 14), aunque «necesitaba quedarse» (pág. 22).

LA DIALÉCTICA DEL MOVIMIENTO

EL MOVIMIENTO CENTRÍPETO. — Busca la integración del espacio en función de centros que se identifican con el corazón interior del continente. Este movimiento supone generalmente viajes en los cuales se va produciendo un despojamiento personal y se va asumiendo una identidad más depurada y elemental gracias al contacto directo con los elementos primordiales de la naturaleza: el aire, el agua, la tierra y, algunas veces, el fuego. En este grupo de obras que estudiaremos en detalle en la Tercera Parte se incluyen, entre otras, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Canaima* de Rómulo Gallegos y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier.

Cuando D. H. Lawrence afirmó que la felicidad era el resultado de la conquista de la armonía con la mujer y la tierra, no pudo imaginarse los numerosos seguidores que su fórmula, tal como la desarrolla en *La serpiente emplumada,* tendría entre los autores hispanoamericanos. Fernando Alegría ha destacado esta influencia, sosteniendo que:

> Para Amorim y otros escritores uruguayos y argentinos de su generación y de una generación posterior, el pensamiento de D. H. Lawrence asume carácter de axioma: el hombre no encuentra la felicidad sino al descubrir su armonía con la mujer y la naturaleza. En las novelas de Amorim una y otra vez —a manera de *leit motiv*— confunde su acción y su contenido en el amor sexual a la tierra. Cuando el hombre, conquistado ya por los elementos desatados de la naturaleza sale a combatirla a sabiendas que en ese combate, en la eternidad de ese combate, se halla la razón misma y el equilibrio de su vida, ese hombre ha sucumbido ya a la mujer, al ritmo del amor que lo dobla y lo domina a la vez que le proporciona la satisfacción del triunfo [30].

Esa tendencia de «volver a la naturaleza», a las primitivas fuentes de la vida, supone en muchos casos la nostalgia del Paraíso perdido. La inquietud del hombre que vive en la «periferia» del círculo e intenta acceder a su centro por la vía ilusoria de la transformación «de» la naturaleza no es más que un modo de conjurar ese desajuste esencial.

---

[30] Fernando Alegría, *La novela hispanoamericana —siglo XX—, o. c.*, págs. 43-44.

Así en *Manglar* del costarricense Joaquín Gutiérrez se cuenta cómo una maestra decide irse a las montañas a enseñar abandonando la vida ciudadana. Al mismo tiempo que opta por una vida esencialmente diferente, «también» decide transformar el medio al que accede. Este tipo de apostolado magisterial —llevar la «civilización» a la «barbarie»— propuesto en forma paralela al rechazo de la vida superflua de las ciudades en aras de la sencillez primitiva, se repite en *Peregrinaje* (1944) de la novelista hondureña Argentina Díaz Lozano. Para otros, la labor civilizadora es la del trabajo buscado en las tierras todavía vírgenes, remontando la corriente de *El río oscuro* como hacen los esforzados héroes de la novela de Alfredo Varela. En otras obras la idea del cambio es más ambiciosa, tal como se propone el protagonista de *Desde el fondo de la tierra* de Ernesto L. Castro cuando abandona la ciudad de Buenos Aires para intentar un programa de colonización en el Chaco argentino.

Si en estas obras «el viaje iniciático» en que se expresa el «movimiento centrípeto» aparece como repitiendo un esquema de influencias mutuas de dos extremos de la polarización dialéctica entre civilización y barbarie o «país secreto» frente a «país de prosopopeya» —según el distingo de Eduardo Mallea—, interior y periferia de una misma realidad, autenticidad y desarraigo, en otras novelas el proceso es mucho más sutil.

En *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea el viaje hacia la naturaleza primitiva de la provincia más desposeída de Colombia, La Guajira, permite al mismo tiempo al protagonista un encuentro con lo profundo y desconocido de sí mismo. Subtitulado en forma alusiva *Diario de los cinco sentidos,* los capítulos de este verdadero peregrinaje se van llamando: Partida, Iniciación de la línea, Viaje; Hacia mi ciudad por el recuerdo; La tempestad, y sin la llegada, iniciar de nuevo la partida; Las calles y el vagabundo; La Guajira, tierra de sol, de sed, de besos, de muerte y de misterio; La soledad total al lado de la muerte. Recuerdos; La despedida del dolor; Hambre. Desesperación; Comienzo y fin. Despedida; Viaje de regreso. Encuentro con la civilización. Balance.

En la aldea a la que llega —llamada El Pájaro— hay 13 habitantes: 5 blancos, 3 indias, 3 mestizos y 2 negros, síntesis de la «diversidad» americana, aunque de todos «se creería que en las venas no llevan

sangre, sino un viento verde, color de nordeste»[31]. A partir de esa etapa se suceden experiencias, cada vez más despojadas en la medida en que el viaje se «adentra» en un medio hostil y sin otra salida que «decidir quedarse o volver».

Al optar finalmente por la segunda, después de los cuatro años de la experiencia, el «Balance» resultante es resumido en dos columnas de un «Haber» y un «Deber», tanto para el «Aquí» como para el «Allá». Por un lado:

> Aquí está la civilización que ya no conozco.
>
> Aquí está la vida hipócrita y cubierta y escondida tras la educación y los prejuicios.
>
> Aquí está todo velado, escondido, falsificado.
>
> Aquí está la civilización llena de números, de fechas, de marcas.

Por el contrario:

> Allá estaba la vida verdadera, dura y desnuda como una piedra.
>
> Allá estaban las mujeres desnudas, los hombres francos, los peligros simples y con los dientes descubiertos.

Pero también, hay un triste «Deber» en ese «Allá»:

> «Vi a los hombres matarse por las mujeres; vi a las mujeres engañar a sus maridos y besar a sus amantes; vi al indio escarnecido y explotado; vi los vicios todos de las 5 ciudades malditas sueltos por el mundo como demonios desencadenados».
>
> «Y vi al hambre con sus dientes sin filo, deshacer convicciones, destruir conceptos, forjar maldiciones y blasfemias y descubrir nuevas perspectivas a la vida».
>
> «Y la muerte se mostró ante mí en todas sus maneras: el asesinato, el homicidio por celos, el suicidio. La muerte estaba siempre al lado del amor».
>
> «Y vi la embriaguez...».

El resumen del balance, punto final de la novela y línea que resume los sumandos, lo hace el protagonista diciéndose a sí mismo:

---

[31] Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mí mismo,* Editorial Bedout, Bogotá, 1970, pág. 83.

¡He oído, he gustado, he olido, he tocado, he visto, he sufrido, he llorado, he copulado, he amado, he reído, he odiado y he vivido...!

La voz ríe, hipócrita dentro de mí, y pregunta:

—¿A eso llamas haber vivido?

Y yo, tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia, respondo:

—Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo...

Y como siempre todo ha de ser lo mismo, hágase un triángulo del esto, el eso y el aquello [32].

El encuentro despojado. — Aunque la Tercera Parte está consagrada al estudio de las novelas del «movimiento centrípeto», es interesante fijar desde ahora los que podrían ser los «esquemas típicos», al decir de Vladimir Propp [33], de este tipo de obras. Aunque su recurrencia está particularmente resaltada en la narrativa de «los viajes-búsqueda» que se efectúan en la selva, el análisis de *Crónica de San Gabriel* de Julio Ramón Ribeyro, nos puede adelantar algunas de las pautas más significativas de este movimiento.

Dos viajes y una toma de conciencia, tal es la síntesis de la obra del cuentista peruano, donde se narra el proceso de identificación personal de un adolescente a través de un viaje iniciático a las fuentes del mundo de sus orígenes. En un primer viaje, el héroe va de Lima a la hacienda familiar de San Gabriel. En el segundo, deja ese «centro» para buscar otro más recóndito, la mina perdida en la cordillera. Inscritos como dos círculos concéntricos, los dos espacios están perfectamente diferenciados y van oponiendo cada vez más resistencia a la penetración a medida que se va dejando la periferia —el borde de la circunferencia, Lima, la costa— y se pretende llegar al «punto central» de un hombre solo frente a la inmensidad de la naturaleza hostil y no «sosegada».

El «movimiento centrípeto» iniciado desde Lima a través del espacio peruano está íntimamente asociado al tiempo. Desde Lima hasta Trujillo viajan en un autobús y de Trujillo a Santiago de Chuco lo hacen en un destartalado camión. Espacio y tiempo se entrelazan, co-

---

[32] *Ibidem*, pág. 303.

[33] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Goyanarte, Buenos Aires, 1972.

brando la distancia su verdadera dimensión a través de una mayor lentitud en los movimientos, lo que permite señalar al protagonista:

> Como si de pronto me hubiera convertido en otra persona o hubieran pasado años desde que abandonara Lima [34].

Al atravesar una fuerte tormenta y al quedarse aislados en el Chuco durante varios días, el tiempo adquiere un inesperado espesor, anuncio de las dificultades que atravesar el espacio implica. Así el tío Felipe:

> Se pasaba las horas espiando el mal tiempo por el balcón o estirado en la cama dejándose crecer la barba. Yo me distraía observando por un agujero del piso del bar del hotel, donde se desarrollaban fenómenos apasionantes para mi tedio, como las partidas de billar que terminaban siempre cuando el comisario, borracho ya, se subía al tapete y agarraba a patadas las bolas de marfil [35].

El abordaje de un posible «centro» se hace siempre a través de ese tiempo que adquiere un ritmo más lento. Así, después de esos días «esperando» en Santiago del Chuco, el tío y el sobrino pueden finalmente partir rumbo a la hacienda. Lo hacen en dos caballos moros y una mula. El aire es puro, la naturaleza es inhóspita. Suben y bajan quebradas, atraviesan la pampa de Algallama, una meseta batida por vientos fríos y una lluvia pertinaz. La «resistencia» de los elementos naturales es cada vez mayor y los entusiasmos de la ciudad se van limando y amortiguando. Al percibir San Gabriel «al fondo de una hondonada», como un «oasis»: una casa blanca, muy grande con tejas encarnadas y un sendero de tierra roja que llegaba a nuestros pies» [36], se tiene la sensación de que, finalmente, se «ha llegado».

Sin embargo, el espacio abierto de la hacienda no ayuda al héroe. Su impulso inicial se desperdiga:

> En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos. Yo, que había pasado la mayor parte de mi vida en tres piezas de una quinta, sin ver otro rostro que el de mi madre ni

[34] Julio Ramón Ribeyro, *Crónica de San Gabriel,* Ediciones Universitaria, Santiago de Chile, 1969, pág. 19.
[35] *Ibidem,* pág. 17.
[36] *Ibidem,* pág. 20.

> otra vegetación que el empapelado del comedor, me sentí de inmediato inmerso en una atmósfera disolvente. Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte. En San Gabriel vivía derramado extrañamente confundido con la dimensión de la tierra. Cada tarde, al regresar de mis andanzas, debía hacer un esfuerzo para reconstruirme en torno a mi conciencia; pero no podía evitar que muchas de mis pisadas, de mis hallazgos, quedaran allí, perdidos en el campo, sin haber sido rescatados por mi memoria [37].

Este fragmento es muy significativo. Atmósfera «disolvente», porque hay «demasiado» espacio; dificultad para «reconstruirse» (integrarse) y un campo que «no tiene memoria» y en el cual no pueden dejarse «rastros». El círculo de la forma del joven protagonista está condicionado por una dimensión urbana y su «desajuste» en el nuevo contorno está marcado por la ausencia de límites a sus movimientos. Pocas páginas de la narrativa iberoamericana son tan explícitas como éstas para transmitir el desencuentro esencial entre el hombre y el contorno.

«Todo me conducía a la diversidad», se dice un poco más adelante, cuando toda «integración» le resulta imposible. Desairado por el amor de Leticia, el héroe decide emprender un segundo viaje, segundo movimiento que habrá de aproximarlo a un punto más secreto del concentrado equilibrio personal que busca. Así decide ir de la hacienda a «la barraca de la mina» en la montaña, donde vivirá solo, «incomunicado» con los indios mineros, que no puede entender y con los que todo diálogo es imposible. En el camino hacia la mina surgen los primeros obstáculos serios. Primero, el protagonista «está a punto de desistir»; luego:

> Las dificultades de la ruta solicitaron mi atención y me distraje. Atravesamos un bosque muy apretado, para abrirse paso en el cual era necesario utilizar el machete. Daniel, que también era de la partida, preparó su fusil diciendo que por allí merodeaban osos y pumas. A la zaga iba el arriero halando dos mulas con más máquinas cribadoras. Luego del bosque comenzamos a remontar la falda de una montaña cuya cima penetraba en el techo de nubes. Felipe me decía que «allá arriba» se encontraban las minas. Me parecía imposible que pudiésemos ascender

[37] *Ibidem*, pág. 21.

> por ese parapeto donde no se veía camino alguno. La huella de herradura era tan estrecha que teníamos que viajar en fila india. A nuestra izquierda crecía el abismo.
>
> Llegamos por fin a un paraje donde todo vestigio de vegetación desapareció. Cabalgábamos sobre roca viva. El abismo había doblado en profundidad y al fondo se veía una laguna verde de aguas inmóviles [38].

Las dificultades de este segundo viaje, círculo inscrito en el perímetro del primero, aumentan. Felipe está a punto de caerse en un abismo. Al llegar a la mina, la frustración es total: el capataz es sordo y analfabeto y los cuarenta taciturnos obreros indígenas desconfían y temen al protagonista. No hay «diálogo»; no hay por lo tanto «comunicación» posible.

> Yo había hecho algunas tentativas de acercarme a los indios. Su taciturnidad, su aparente sumisión, despertaban mi curiosidad. A menudo visitaba sus barracas construidas con piedras del lugar (...) Ellos me consideraban con desconfianza. Eran muy pocos los que hablaban español y ninguno había visto jamás el mar. A veces tomaba en su compañía un trago de aguardiente y veía sus rostros animarse un poco. Pero luego una helada reserva los dominaba y sólo veía sus ojos oblicuos, sobre los pómulos duros, posados impasiblemente en mí. Yo sentí, entonces, que jamás los podría comprender, ni ellos tampoco a mí. No sólo era el idioma y las costumbres lo que nos separaba, sino cientos de años de cultura. Y era algo más: mi situación aparente de patrón [39].

Si las dificultades naturales habían establecido las primeras barreras para la integración del héroe, las humanas marcan en forma tajante y definitiva la segunda etapa del esfuerzo iniciático. La «incomunicación», generadora de su desajuste tiene aquí una triple y aparentemente insalvable muralla que se suma al ámbito geográfico:

Raza .... Idioma .... Relación de patrón a súbdito.

Las diferencias culturales apenas disimulan el hecho de que el protagonista es un «Señor», por lo tanto un «Opresor» en potencia:

---

[38] *Ibidem*, pág. 68.

[39] *Ibidem*, pág. 72.

> Su instinto les advertía que algún día, barbado ya e investido de poder, me convertiría fácilmente en su opresor. Esto no era cierto, pero era posible, y bastaba esa posibilidad para mantener entre nosotros un estado constante de guerra fría [40].

En estas condiciones, lo único que puede hacer el protagonista es irse endureciendo, como una forma de asumir la madurez y la identidad buscada. Pasan así cuatro, cinco semanas y el «rededor» que lo hostiga y cerca, va modificando la conciencia del joven que cumple sus dieciséis años en lo alto de la montaña.

En sus largos vagabundeos solitarios, descubre que:

> No había rastros de vida, a no ser el alto vuelo de los gavilanes. El paisaje, de tan espléndida soledad, me daba el efecto de un espejo en el cual me contemplara por primera vez. Mis relaciones con la naturaleza cambiaban de signo y en mis oídos parecía resonar una nueva voz. Eran momentos terribles en los cuales algo se desnudaba dentro de mí, no cabía la posibilidad de la hipocresía, y era fácil descubrir que era un imbécil o un predestinado, o que podía tranquilamente quitarme la vida sin vacilación. Un día recordé que era mi santo, que yo también cumplía dieciséis años. ¿Qué hacía perdido en esos lugares malvenidos? [41].

Sintomáticamente, su única posibilidad de «comunicación» es con el capataz sordo. Le grita y llora abrazado a él, una vez que decide romper las barreras de su aislamiento gracias al alcohol. Bebiendo de una botella de aguardiente charlan «hasta entrada la noche» y se acuesta completamente borracho. «Esto me liberó», se confiesa.

Sin embargo, si el alcohol abre las puertas de una nueva dimensión, cuando un cartucho de dinamita explota en las manos de un minero indio y el protagonista asiste impotente al drama, decide «volver» a San Gabriel, deshaciendo el camino. En el descuento progresivo de las dificultades salvadas a la «ida», el héroe —como el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra*— se descubre como alguien «diferente». Ya no es el mismo, tiene una experiencia en su haber que lo ha hecho hombre sin saberlo. El rito iniciático de pasaje de la adolescencia ha

---

[40] *Ibidem*, pág. 72.

[41] *Ibidem*, pág. 74.

sido debidamente ejecutado frente a la dureza del páramo, del imposible diálogo con los quechuas sojuzgados de la mina.

Al volver a San Gabriel, todo parece más fácil. En forma alusiva, el capítulo que cuenta este retorno se llama «Siete diálogos». En principio, el diálogo es posible, pero sólo sirve para establecer la dimensión real de la incomunicación. Una nueva visión de la realidad se proyecta desde ese centro:

> Yo erraba por los laberintos de la casa, indeciso, desalentado. Pensaba que nada era capaz de retenerme en San Gabriel, ni las personas, ni los lugares. Ido el verano, todo había caído en una gran melancolía otoñal. En la sierra las estaciones tenían una verdad profunda y lastimosa. Todo estaba lleno de vegetales muertos y hasta la misma suciedad de la casa, de los muebles, del patio, parecía polvo moribundo [42].

San Gabriel —que nunca pudo llegar a ser el buscado punto «nodal»— empieza a desfibrarse. Con la visita de Don Evaristo, los desajustes se multiplican. Don Leonardo, propietario de la hacienda, habla de venderla y de comprar una casa o una chacra en el «litoral», aunque:

> Por terquedad, por orgullo o, simplemente, por amor, se obstinaba en perdurar en una casa que se caía a pedazos y en una tierra sin brazos ni barbechos [43].

El protagonista vuelve a vagar por los campos, recae en la «diversidad» que lo dispersa y, finalmente, decide volver a Lima, desandando el trayecto del «movimiento centrípeto» inicial, es decir, optando por la periferia. Sin embargo, ahora está seguro de «ser otro»:

> Mientras salíamos de Santiago y comenzábamos a recorrer esa tierra roja y jabonosa, hacía esfuezos para no pensar en San Gabriel, hacia el cual todo me conducía. Tenía la impresión de que algo mío había quedado allí perdido para siempre, un estilo de vida, tal vez, o un destino, al cual había renunciado para llevar y conservar más puramente mi testimonio. Sólo cuando pasamos por las minas de Quiruvilca y el camión comenzó a descender, me di cuenta de que nos acercábamos

---

[42] *Ibidem*, pág. 169.
[43] *Ibidem*, pág. 171.

a la costa. Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas [44].

El viaje de *Crónica de San Gabriel* termina nuevamente en la orilla, pero a través del movimiento centrípeto en que inicialmente se proyecta, una identidad se ha forjado. Como ella, la de otros héroes de la ficción iberoamericana en que «andar en algo» es una forma de encontrarse a sí mismo. A esos «viajes iniciáticos» está consagrado el capítulo «Los templos circulares» de la Tercera Parte de esta obra.

EL MOVIMIENTO CENTRÍFUGO. — En el origen del movimiento centrífugo, en la dirección opuesta del movimiento anteriormente analizado, hay también una situación traumática de ruptura. El movimiento se inicia como parte de una tensión activa entre el «yo» (lo que es propio del personaje) y el «medio» exterior, donde no encuentra la suficiente justificación o ayuda para evitar la desintegración de la identidad. Pero la meta de estos viajes, en lugar de encontrarse en el «interior» de América, llevan a la Europa de «donde provenimos» y con la cual se identifica una forma idealizada del Paraíso de los «orígenes».

Esta auto-conciencia del ser fragmentario y sin centro, generalizada entre muchos artistas americanos y reflejada en la narrativa, forma parte de una problemática más vasta del hombre contemporáneo a la que se ha referido Octavio Paz en *Los signos en rotación:*

> Un ser que ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad, sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico [45].

Este tipo de hombre que encarna Horacio Oliveira en *Rayuela,* pero que puede reconocerse sin problema en muchos personajes «des-

---

44 *Ibidem,* pág. 177.

45 Octavio Paz, *Signos en rotación,* citado por Graciela Palau de Nemes en *El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar* (Universidad de Toronto, Toronto, Canadá, 1969).

arraigados» de la obra de Juan Carlos Onetti, es un ser desintegrado, sin ideas claras sobre su posible «sí mismo» naturalmente disperso en diferentes fragmentos que no ofrecen «unidad».

El «movimiento centrífugo» en principio es una «evasión» en más de un sentido: es la huida hacia «afuera», intentando escapar al desajuste esencial del ser americano. Supone, en cierto modo, un intento de asumirse fuera del contexto que se rechaza y, por tanto, una idealización de la meta a la cual se aspira, generalmente identificada con capitales culturales prestigiosas como París, Madrid, Roma, o Londres. Pero como sucedía en el «movimiento centrípeto», este viaje está generalmente acompañado de una «vuelta», retorno al punto de origen, por el cual el primer impulso aparece metamorfoseado en su contrario. En el movimiento pendular, la «ida» y «vuelta» de tantas novelas, se ha producido una toma de conciencia y se ha asumido una identidad. Este es el tema de una larga tradición narrativa, cuyas primeras expresiones aparecen estructuradas en el siglo XIX y que se prolonga, con pocas variantes de fondo, en la ficción contemporánea.

Sin embargo, las etapas que jalonan el «movimiento centrífugo» en la literatura suponen una variada gama de actitudes. Si el movimiento empieza en el siglo XIX por una evasión que repudia orígenes culturales a través de esfuerzos de asimilación y mimetización con la sociedad europea, puede decirse que en la narrativa contemporánea la distancia que procura el desarraigo o el exilio ha permitido una mejor concienciación de la identidad americana y de sus dramáticos desajustes. Una serie de novelas pautan esta evolución sobre el *leitmotiv* de la «fuga».

LA TEORÍA DE LA FUGA. — En *Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos se ofrece una explicación de la teoría de la fuga que caracteriza esta narrativa. Al despedir al protagonista Reinaldo Solar que parte rumbo a Europa, su amigo Menéndez le dice en forma acusadora:

> —Su caso no es el del que busca un medio más propio para sus actividades; no me refiero a eso, sino al aspecto de patriotismo que reviste la fuga entre nosotros. Nuestro patriotismo es negativo. Sólo se manifiesta en renuncia o despedida. En nuestra literatura, los que se encierran en sí mismos y los que se van son siempre los que más aman a la Patria.

Hizo una pausa y luego continuó:

—¿Y por qué se van? ¿Por qué preferimos la lucha y la oscuridad en el país extranjero y no la podemos resistir en el propio? Sencillamente, porque aquello es lo fantástico y esto es lo real. Al cabo de cuatrocientos años hacemos lo que hacían los conquistadores que desdeñaban poblar y colonizar, preocupados solamente de la eterna expedición de El Dorado. El Dorado fue la ficción inventada por el indio para internar y perder al español, y la gota de sangre del indio que tenemos en las venas es lo que nos hace pensar hoy en la fuga a Europa que es otro El Dorado [46].

La busca de El Dorado, ese mito que representa tanto el Paraíso desacralizado como la Utopía racionalizada, se ha invertido. En lugar del movimiento centrípeto, el «centrífugo»; en lugar del corazón enraizado del continente americano, el cosmopolitismo de París o el devaneo metropolitano de Madrid. En su búsqueda van *Los trasplantados* (1904) de Alberto Blest Gana, los *Criollos en París* (1933) de Joaquín Edwards Bello, los falsos nostálgicos de las obras de Eugenio Cambaceres, Manuel Gálvez, Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta, Mateo Magariños Solsona, Carlos Reyles, Augusto D'Halmar y contemporáneamente los de Jorge Enrique Adoum, Enrique Estrázulas, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique, José Donoso y tantos otros a los que nos referiremos directa o incidentalmente en este capítulo o en los próximos.

Sin embargo, es bueno recordar que también los poetas se han debatido entre América y Europa. César Vallejo profetiza su muerte en el soneto «Piedra negra sobre una piedra blanca», anunciando que:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como hoy, en otoño.

Por su parte, Andrés Bello, maldice en «Carta escrita en Londres a París por un anciano a otro»:

Mal haya ese París tan divertido
y todas sus famosas fruslerías
que a soledad me tienen reducido!

[46] Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar*, Austral, Buenos Aires, pág. 132.

Mal rayo abrase, amén, sus Tullerías
y mala peste en sus teatros haga
sonar en vez de amores, letanías!

Atracción o rechazo, o ambos sentimientos entrelazados, aparecen reflejados en una narrativa que tiene a los *Rastacueros* como sus primeros protagonistas. Estos americanos desarraigados y arribistas buscan en París «esa Atlántida fantástica de la humana ilusión», tal como afirma Alberto Blest Gana en *Los trasplantados.* Hijos de la clase alta criolla, pletóricos de «la fuerza de la precocidad, tan general en la raza de Hispanoamérica, apenas atenuada por la educación y por la vida europea» [47], no logran superar la caricatura del *chic* forzado con que se disfrazan. «¿No querían hijas *chiques* a la europea?», le preguntan burlonamente a los Canalejas y para ello deben esforzarse en copiar los comportamientos sociales de la clase alta parisina. Estos esfuerzos de «mimetismo» resultan patéticos.

> Vapores de aspiración aristocrática les subían al cerebro y no vacilaban en añadir a su plebeyo nombre la partícula nobiliaria que los transformaba en *Monsieur et Madame* de Canalejas. Ya les parecía cursi o, según la genial expresión chilena, *siútico,* aquello de hallarse limitados a cultivar únicamente relaciones sociales con los de su raza. Sin confesarlo, el que pudiera llamárseles *rastaquoères* los agobiaba como algún defecto vergonzoso.
>
> Era en ellos una rabiosa aspiración a sacudir su manto de extranjerismo, a contraer amistades con gente elegante europea [48].

Unos años después, durante la primera guerra mundial 1914-1918, el panorama es casi el mismo. Los «criollos» en París de la obra de Edwards Bello publicada en 1933, siguen esforzándose inútilmente por ingresar en la sociedad europea. Desde el principio confiesan:

> Vivo alejado por principio de la colonia chilena, para evitarle el trabajo a ella de alejarse de mí. El chileno se echa a perder en París. La colonia es un nido de intrigas. Ya verás. Lo mejor es vivir independientes. París es una fábrica de ex chilenos y de ex americanos, a veces disfrazados de patriotas [49].

---

[47] Alberto Blest Gana, *Los trasplantados,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961, pág. 12.

[48] *Ibidem,* pág. 23.

[49] Joaquín Edwards Bello, *Criollos en París,* Quimantú, Santiago de Chile, 1973, pág. 12.

Estos «diplomáticos» chilenos («Así como los polacos son condes y los italianos príncipes, los chilenos son diplomáticos», se dice irónicamente) «trocan en luises franceses los pesos de los Andes» de las minas que han vendido «a los yanquis». Pero no todos son ricos, sino que también hay enfermos de *parisitis* viviendo en París sin ningún recurso, pero no queriendo volver a Iberoamérica bajo ningún concepto. Los *sales macaques* no son únicamente de origen chileno, sino que «unos argentinos, *des amis de la France, quoi!*», transforman «a Montmartre en una jungla», raptan mujeres y se baten a cuchillo a la vista de la policía. «Era inimaginable. Los gauchos con su tango y sus guitarras, abusaban de la hospitalidad francesa» [50].

Sin embargo, los «criollos» en París no tardan en describir la falsedad esencial de sus vidas. Como le hacen ver al protagonista:

> París no sirve al americano del Sur: después de algún tiempo —simples espectadores de la vida francesa— dejamos de ser americanos sin alcanzar a ser europeos. La vida parisiense es siempre un misterio para nosotros; todo nos está clausurado, aparte de los sitios públicos plenamente abiertos mediante pago. Y conste: alcanzamos a conocer apenas el contorno de esa vida sin penetrar jamás en su cordial intimidad. Nuestra cursilería ha puesto de moda el eterno refrán de «¡quién estuviera en París!». Conozco señoritas de la mejor sociedad cuya vida en París consistía en pasarse las horas bostezando de añoranzas, cuando no leyendo diarios sudamericanos en el Consulado, y, sin embargo, aquí las verás refunfuñando: «Este es un país *demodé* y absurdo». Cuando salí de París mi insignificancia no osaba esperar una despedida en *Le Figaro;* en cambio si vieras con cuánto cariño me saludó la prensa de Caracas. Sin duda, mi querido Pedro, nosotros somos para América, y hay que conformarse [51].

La moraleja es directa: «Adiós Pedro. Vaya a su tierra. Sea alguien allá. *La fête est finie*» [52]. Mientras unos se entretienen en ir a los restaurantes de las estaciones donde les agrada «oír el tráfago de los andenes y mirar la gente desconocida que pasa un instante con

[50] *Ibidem,* pág. 39.
[51] *Ibidem,* pág. 280.
[52] *Ibidem,* pág. 284.

guías y maletas y se van para siempre» [53], otros prefieren encarar abiertamente una vuelta al solar nativo como le propone Lucía a Pedro:

> Yo quiero que en adelante seas chileno, bien chileno: yo también voy a volverme más chilena. Aquí, en Europa, no somos nadie; en cuanto tenemos una dificultad comprendemos la poca cuenta en que nos tienen (...). Si encontrara un piano por aquí te tocaría una cueca. No te rías. Esa música me da algo que no sé explicarme. Cuando mi padre oía la cueca en Rancagua se ponía a disparar su revólver al aire, él que es tan sosegado. Cuando recuerdo eso me hierve la sangre. En medio de todo, Chile es muy bonito. A mí no me den ni París ni España; parece que nos toman a la risa. No nos comprenden [54].

Pero si los chilenos de Edwards Bello reivindican finalmente raíces americanas, los hijos de inmigrantes en el Río de la Plata apenas pueden volverse a un pasado inmediato. El desarraigo se ha vivido en los propios hogares y el sentimiento de «nacer o vivir en América» parece «un segundo pecado original», como diagnostica H. A. Murena en *El pecado original de América.* El movimiento centrífugo se entiende en estos casos como un auténtico «retorno». La perfección está en los orígenes y el *regressus ad originem,* se convierte en un mito significativo en la obra de narradores que miran hacia Europa como parte del propio pasado.

El viaje a Europa aparece en la narrativa argentina de la generación de 1880 en forma coincidente con la llegada masiva de inmigración de origen europeo. Eugenio Cambaceres en *Música sentimental* (1884) inicia el «éxodo» hacia la «Ciudad Luz» de la literatura rioplatense. El joven acaudalado Pablo, enamorado de la *cocotte* Loulou y seduciendo a una condesa casada, a cuyo marido mata en un duelo, encarna el estereotipo del «argentino en París» y anuncia el destino de otros viajeros gastando sus fortunas en Europa. Sin embargo, París, que se presenta como el «templo» desde la remota orilla rioplatense, se transforma en un monstruo devorador:

> París, el ogro enorme, seguía impasible en su afán de devorar vidas y haciendas. Sobre una naturaleza muerta, un foco vivo; en el hielo, un brasero, París [55].

---

[53] *Ibidem,* pág. 66.
[54] *Ibidem,* pág. 318.
[55] Eugenio Cambaceres, *Música sentimental,* Cedal, Buenos Aires, 1968.

Porque además Pablo contrae en la «ciudad luz» la sífilis, una enfermedad paradójicamente considerada como «mal americano». Arruinado y derrotado, encara la única «salida» posible: un retorno a la tierra, a las raíces enterradas en la «pampa» que recuerda con nostalgia. Como señala Claude L. Cymerman:

> El novelista, por el lugar que le concede en adelante al paisaje, aparece como un precursor en la literatura argentina y anuncia las páginas inspiradas de *Sin rumbo* o de las novelas de Payró, Güiraldes, Larreta y otros [56].

Para Cambaceres, el sentido del «movimiento centrífugo» de sus personajes no necesita siempre de París o Europa. La significación puede ser la misma en la evasión que procura Buenos Aires en relación al interior de la Argentina. La capital es también una meta centrífuga, alienada y europeísta. Andrés, el protagonista de *Sin rumbo* (1885), tras haber seducido a la *china* Donata, se va a Buenos Aires y vive una vida airada en la mejor tradición parisina. Amores con artistas, especialmente la *prima donna* del Teatro Colón, la italiana Amorini, reuniones en el Club Progreso y el Hotel de la Paz y un despreocupado gozar de la suntuosa casa de la calle Caseros, marcan su vida despreocupada. Pero también a él le llega el momento de descubrir «de pronto» que está:

> Poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse. Una brusca nostalgia de la Pampa lo invadía, su estancia, la libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrílago social [57].

Curiosamente, este movimiento inverso —cobrar conciencia de lo propio americano— que se insinúa en la mayoría de las obras representativas del período, anuncia los riesgos de un nacionalismo xenófobo al que el propio Cambaceres sucumbió en su novela *En la sangre* (1887). De la sátira urbana de *Pot-Pourri* (1882), pasó rápidamente a considerar a los inmigrantes italianos que llegaban en ese momento

---

[56] Claude L. Cymerman, estudio introductorio de *En la sangre,* de Eugenio Cambaceres, Editora Nacional, Madrid, 1984, pág. 14.

[57] Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo,* CEDAL, Buenos Aires, 1968, pág. 59.

por millares a Buenos Aires, como advenedizos e inferiores, resultando «desastrosos para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina» [58]. El único sano refugio para el hombre auténtico es la llanura de la pampa y las grandes estancias donde se preserva una vida simple y primitiva.

Un esquema similar acompaña los pasos de *Raucho* en la obra del mismo nombre de Ricardo Güiraldes. Como Pablo, el héroe de Cambaceres, Raucho es hijo de un estanciero y cumple su «nostálgico peregrinaje» a París. Su viaje centrífugo tiene varias etapas. La más significativa es su iniciación en la vida del campo en la estancia El Esparto, donde «entra en el juego azaroso del buscador de victorias» y su primer conocimiento de «las mujeres» en el prostíbulo de corte «naturalista», con «craso olor a fonda sólo aguantable para los famélicos» [59], que frecuenta en su época de estudiante. El hastío y una prematura náusea existencial lo incitan a «huir» hacia París, aunque se plantee conscientemente: «París... París... ¿Qué le esperaba en París?» [60].

Viajar a París es, evidentemente, una forma de «objetivar» la utopía concebida desde América. Por ello, una vez llegado, Raucho puede decirse admirado:

> Eso estaba ahí, en su mano, a su disposición. No se dio tiempo para mirar más y vistióse tranquilo, pensando que lo que hasta entonces le pareciera ensueño de poetas, estaba a su espera, como una realidad poseíble [61].

Porque Raucho ha llegado a París «con la voluntad de poseer», de apoderarse para siempre «de todo aquello, tan ansiado durante años» [62]. Esta realidad «posible» es, sin embargo, superficial. Raucho no pasa de alegres cenas en lugares de moda y de amores cortesanos con mujeres como Germaine y Nina, con las cuales gasta su fortuna.

> Raucho se sentía aplastado, insignificante, vacío como un bolsillo dado vuelta. Había gastado su contenido. Nada más. De toda su vida

---

[58] Eugenio Cambaceres, *En la sangre, o. c.*

[59] Ricardo Güiraldes, *Raucho,* CEDAL, Buenos Aires, 1968, pág. 34.

[60] *Ibidem,* pág. 69.

[61] *Ibidem,* pág. 73.

[62] *Ibidem,* pág. 72.

> rota, sobrábale un dolor agudo y un enervamiento punzante despertaba en él, al menor contacto de las cosas que, indirectamente, pudieran traerle un recuerdo de Nina [63].

Poco a poco la imagen idealizada de París se invierte, hasta permitirle descubrir que:

> Odió a París, pulsando su vida enferma; ese París que antes había imaginado como una ciudad hembra en espera, pero sin sus tumores [64].

Pero lo más importante es que:

> Ya no pensaba en rescates; escoria de la sociedad a la cual devolvía odio por desprecio, sin energías para plantearse nuevos caminos, vivió del único modo para él posible: sin horizontes, son salidas, como un lodazal adherente en el cual concluiría por sumersiones lentas, evitando la desesperación que apresuraría su enlisamiento [65].

La «vuelta», la inevitable «vuelta» en que se revierten todas las «idas» de la narrativa del movimiento centrípeto, conduce a Raucho a un punto cero existencial, con una identidad profundamente cambiada. Ha descubierto que «quiso ser todo menos lo que era», verdad esencial que lo lleva a su tierra, portando el *chiripá* típico, aunque es consciente que la indumentaria tradicional «se habrá envilecido en el polvo de caminos extranjeros» [66]. Como Andrés y como Pablo, Raucho vuelve a la «tierra», pero a una tierra de la que es el propietario. Desde la estancia familiar, el mundo adquiere una particular ordenación. El «ombligo» del mundo, constituyendo un verdadero *axis-mundi* pasa, a partir de ese momento, por la cruz que forma su cuerpo acostado en la pampa, bajo el cielo estrellado.

> Inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos crucificado de calma sobre su tierra de siempre [67].

---

63 *Ibidem*, pág. 107.
64 *Ibidem*, pág. 108.
65 *Ibidem*, pág. 108.
66 *Ibidem*, pág. 115.
67 *Ibidem*, pág. 115.

Sobre «su» tierra «de siempre» puede proyectar una vida nueva, pero es justamente cuando se siente realmente integrado con el contorno que la novela termina. La obra se cierra sobre sí misma, es decir, en el punto de partida. El viaje iniciático cumplido, no por ser inverso a los del movimiento centrípeto, deja de tener la misma significación. Puede imaginarse un estudio de las funciones, *leit-motivs* y constantes en que esta narrativa repite casi monótonamente estas preocupaciones, lo que intentamos en la Tercera Parte de esta obra.

ALEGORÍA DEL VIAJE INICIÁTICO. — En efecto, la «alegoría del viaje iniciático», reaparece en obras como *Xaimaca* del mismo Güiraldes, forma de «encuentro con el paisaje», que Noé Jitrik considera como parte de una preocupación universalista de la cultura argentina:

> Lo único que aparece con una dimensión experimental es el viaje, mediación en la cual, por otra parte, Güiraldes ponía tantos valores articulados, básicamente, en torno a la difundida vocación cosmopolita que caracteriza la preguerra así como, ansiosamente, la postguerra en la Argentina: viajar es un modo de vivir desde 1910 hasta 1940 y el viaje, preferiblemente a Europa, implica una conexión con la universalidad, una realización casi metafísica a partir del desplazamiento [68].

En esta misma tradición de desarraigo y evasión puede inscribirse *Zogoibi* de Enrique Larreta. El drama de Don Federico Ahumada, europeizante y lleno de dudas, entre las raíces locales que encarna Lucía y el cosmopolitismo que representa Missis Wilburns, encarna esquemáticamente la ambigua contradicción de la identidad americana confrontada a las opciones de sus opuestos. Cecilio Maldonado, Pepe Domínguez y Jesús Benavente, integran un grupo representativo de «exiliados» espirituales argentinos, cuyo drama sigue siendo el de la indefinición de su ser íntimo.

En *Pasar* de Mateo Magariños Solsona se reedita la misma problemática. El tema de la novela, esconde bajo el melancólico «pasar» de un cincuentón hombre de fortuna, Mauricio, algo de vuelta de todo en la vida, aunque nada cínico ni pesimista, la confrontación entre

[68] Noé Jitrik, «Ricardo Güiraldes», capítulo de la *Historia de la Literatura argentina,* Cedal, Buenos Aires, pág. 712.

su vida en la estancia El Oasis, donde intenta construir una realidad alternativa progresista, y su amante francesa Jacqueline. Europa por un lado, y un intento «fundacional» de un espacio utópico por el otro, forman un contrapunto que sin ser esquemático, intenta resolver la oposición por una síntesis. Injertar a Jacqueline en el campo; llevarla a vivir en ese «espacio ensalzado» en que una tradición de hacendados y estancieros de Iberoamérica fundan su espacio feliz. Basta recordar que tanto Isaacs como Reyles, bautizan sus haciendas con el significativo nombre de El Paraíso.

En *Hombres en soledad* de Manuel Gálvez, el viaje hacia Europa cobra otra perspectiva. Si se empieza diciendo que «¡Europa es estupenda, maravillosa y colosal!», como proclama admirado el *Bebe* Toledo, la visión está más matizada en la perspectiva de Gervasio Claraval, quien:

> Amaba a Europa por sí misma y por su contraste con nuestro país. Europa era para él no sólo una cantidad de cosas esenciales y que nosotros no poseíamos, sino también el único modo de evadirse, por unos meses, de un sinfín de males nuestros a los que juzgaba irremediables. Sólo después de haberse casado se le desarrolló lo que él llamaba «el mal de Europa», que, desde hacía cinco años, venía a la vez embelleciendo y envenenando sus horas [69].

Porque el «mal» de Europa en la obra de Gálvez no son únicamente «las *boites* y los amoríos onerosos o fáciles y la sociabilidad entre compatriotas», tal como se había reflejado en la narrativa que lo precede, sino también «la inteligencia, el espíritu y la libertad».

Estas palabras anuncian el «sentido» de un posible retorno a la Argentina, porque sólo vale la pena volver y quedarse si puede realizarse una «revolución que nos sacudirá a todos, nos purificará a todos». Si una revolución estalla, «el país revivirá» y:

> Ya no necesitamos emigrar a Europa. Ya no nos aburriremos, porque tendremos demasiado que hacer, que construir. Buenos Aires la horrenda será un lugar ideal. La embelleceremos. Todo puede hacerse con voluntad, con energía, con entusiasmo, con plata. Y nada de esto nos faltará. Se acabará el convencionalismo de nuestras vidas, la perpetua

[69] Manuel Gálvez, *Hombres en soledad*, Aguilar, Madrid, 1948, pág. 20.

mentira que nos envilece. Seremos hombres y no fantoches. Formaremos un pueblo joven y unido y llegaremos pronto a la verdadera grandeza [70].

Pese a que en Gálvez el «retorno» asume otra dimensión que un mero refugiarse en las tierras de su propiedad, en todas estas novelas el «encuentro» de la identidad desajustada y el espacio significado literariamente apenas superan un planteo esquemático, donde no se percibe la complejidad de las alternativas enfrentadas. Hay que esperar la publicación de obras como *Los premios* y, sobre todo, *Rayuela* de Julio Cortázar, para descubrir la ambigüedad y la ironía que esos movimientos de ida y vuelta representan, en la medida en que constituyen un juego, una parodia o una simple alegoría del viaje.

Sin embargo, en otras novelas y relatos que vale la pena mencionar rápidamente, algunas variantes del «movimiento centrífugo» reflejan parte del mismo desajuste. En *Los aborígenes* (1960) de Carlos Martínez Moreno, un embajador boliviano en Roma reflexiona sobre su «destierro» espiritual europeo frente a su «destino» americano. La cultura prestigiosa, la «civilización» contra la «barbarie» revolucionaria, son enjuiciadas desde la condición de mestizo que no pueden desmentir los espejos. Al mismo tiempo, la cultura europea está relativizada por el peso de una «identidad cultural» de la que es portador a pesar suyo y cuyos méritos valora a la distancia. El nombre de Primitivo es alusivo y si al final siente aflorar: «El español gutural, ligeramente cantarino que había oído hablar desde su infancia y estaba enterrado bajo pesadas capas de peregrinaje y cultura», es para preguntarle a su mujer algo esencial que en realidad se pregunta a sí mismo: «Pues sí, linda, ¿qué va a ser de nosotros hoy en día?» [71].

La fuerza telúrica que emana de rasgos, gestos, costumbres y recuerdos; la cultura mestiza expresándose burda pero tenazmente entre una sofisticada sociedad romana de la obra de Martínez Moreno, anuncia la interesante variante en *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, donde el «despotismo ilustrado» de un dictador centroamericano en exilio parisino es lo suficiente ambiguo para ser convin-

---

[70] *Ibidem*, pág. 159.

[71] Carlos Martínez Moreno, *Los aborígenes*, Alfa, Montevideo, 1964, pág. 64.

cente. Los platillos de la balanza donde se pesan de un lado tradiciones, cultura popular y hasta sabrosas comidas, y del otro el mundo refinado de los salones parisinos, difícilmente inclinan el fiel de un lado o del otro, como si las opciones estuvieran mal planteadas desde su origen.

El viaje puede suponer un auténtico peregrinaje cultural, como hace el protagonista de *Los fuegos de San Telmo* de José Pedro Díaz, al visitar la Italia meridional de sus antepasados, donde el paisaje ha sido transformado en jardín y cada piedra ha sido significada por la carga de siglos que resultan siempre prestigiosos para el admirado viajero. El reconocimiento de lugares «santificados» se hace con respeto y dignidad.

En otras novelas —como *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum— viajar propicia una reflexión sobre el destino americano y nacional. Es la distancia que le brinda estar en Europa la que permite al escritor intelectualizado de la novela de Adoum pensar mejor sobre su Ecuador natal. Pero es también la distancia la que propicia la superposición de sentimientos contradictorios.

Por un lado:

> Lo que nos sucede como país y como escritores, es que no tuvimos un destino que nos sobrepasara, que fuera más grande que nosotros, y nunca fuimos al encuentro de nuestro destino cuando estaba en juego en otro sitio.

Pero, por el otro:

> Aun antes de conocer la existencia de Marx y de temblar ante sus palabras —«la vergüenza es ya el comienzo de la revolución, porque un país que se avergüenza es un tigre que se agazapa y salta»— nos enseñaron precisamente que había que estar orgullosos de nuestra patria-isla y de todo lo vergonzoso que pasa en ella, con lo cual lo que pudo haber sido orgullo no fue sino soberbia, e hicimos de la fraternidad y de la historia una propiedad privada de los otros, en la que nosotros mismos nos prohibimos la entrada.

La razón de este planteo resulta clara, cuando se comprende que en Ecuador:

> No hay grandes hombres porque no hay grandes acontecimientos: como no los provocamos, impedimos que nazcan y, si hay excepciones, nos empeñamos en hacer que no crezcan. Y por esa fatuidad, mientras nos importa un pito lo que pasa en Biafra, Mozambique, Bangladesh o Angola, estamos resentidos con el mundo que no sabe nada de nosotros —de vez en cuando un terremoto, más frecuentemente una dictadura— sin preguntarnos qué hemos hecho para que vuelvan su mirada hacia acá. Pero al mismo tiempo quisiéramos que ignoren cómo somos, cómo hacemos vivir al indio, cómo hacemos morir al compatriota, y que no se enteren de las imponderables declaraciones oficiales [72].

Pero a su vez, el escritor que habiendo comprobado esta triste realidad de su país se va a Europa, es acusado por sus propios compatriotas de un «desarraigo» y una «evasión» que no puede desmentir porque íntimamente está convencido de que también esto es cierto. La solución no está ni «aquí» ni «allá», porque el juego de espejos enfrentados en que la identidad americana se debate frente a Europa, siempre refleja la verdad del contrario. Una búsqueda de la identidad en diversos escenarios europeos que retoma Carlos Fuentes en *Una familia lejana* (1980).

Otra alternativa —y es la que asume jocunda y gozosamente Enrique Estrázulas— es hacer del viaje iniciático y de esa especie de búsqueda de El Dorado al revés, el tema de una novela heterodoxa e iconoclasta, donde la utopía es un pretexto.

En *El ladrón de música* (1982) se cuentan las peripecias de un viaje absurdo tras un violín *stradivarius,* capaz de producir la octava nota que permita dejar el mundo mayoritario de «los imbéciles» y entrar en «la cuarta dimensión». De Montevideo a Barcelona, de allí a Madrid y finalmente en el valle del Soba, la utopía de estos aventureros tiene que ser «posible» y no puede permitir la derrota, aunque esté guiada por el absurdo. Porque, como se dicen en un ágil dialogado los protagonistas:

> —Llegar hacia la meta fijada es una victoria, esté o no esté lo que buscamos —me dijo—, pero en realidad no parece así.
>
> —Sospecho que nos encaminamos hacia el final de una ilusión —dije.

---

[72] Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y la mujer desnuda,* Siglo XXI, México, 1976, pág. 115.

—Lo que importa es la ilusión, no el objetivo —dijo Rolando—. Escribí mucho sobre eso. Traté de destruir la teoría. No lo logré. Pero la ilusión seguirá, Marcos, no te preocupes.

—¿Por qué seguirá?

—Es muy simple: porque el violín no está. ¿Alguna vez creíste en el violín?

—Sí, a veces creo.

—Yo también creo a veces, pero porque quiero creer. Nunca creí en la realidad de semejante historia. Creí, únicamente, en su encantamiento. Por eso me largué a España, porque vivo como un poeta y persigo cada metáfora. No me arrepiento nunca de embarcarme en aventuras: están en mi vida [73].

En forma burlona, pero significativa, estas palabras resumen mejor que otras la clave del movimiento centrífugo: una búsqueda que necesita de una creencia, aunque no pueda ratificarse en un convencimiento. Lo que importa es la ilusión y no el objetivo, porque una vez alcanzado éste desaparece aquélla. En los viajes iniciáticos que emprenderemos en las páginas siguientes habrá que tenerlo siempre presente, aunque a veces la duda pueda ser legítima.

---

[73] Enrique Estrázulas, *El ladrón de música,* Legasa, Madrid, 1982, pág. 161. Es interesante anotar que en *Pepe Corvina,* Sudamericana, Buenos Aires, 1974, el mismo Estrázulas ya había incursionado en la irónica busca del Paraíso a partir de la ruta inscrita en un oxidado pedazo de cobre que ha encontrado un pescador. Aunque loca y fantasiosa, la empresa parece también verosímil, porque «otras embarcaciones han perseguido el Paraíso durante siglos», pero sobre todo porque es necesario defender y proteger el derecho a un sueño, aunque se lo sepa irrealizable y absurdo. Menos alegórico, pero igualmente divertido, se anucia el ciclo de «viajes» en un «sillón Voltaire» de Alfredo Bryce Echenique, cuyo primer volumen *La vida exagerada de Martín Romaña* (1982), da el tono de la actitud actual de los «nuevos criollos en París».

TERCERA PARTE

LOS VIAJES INICIÁTICOS



CAPÍTULO I

LOS TEMPLOS CIRCULARES (EL MOVIMIENTO CENTRÍPETO)

1. EL MUNDO CERRADO DE LA SELVA

En el esfuerzo por encontrar una formulación esencial para la identidad del ser hispanoamericano, una de las expresiones novelísticas más originales está constituida por el conjunto de obras que, más allá de la corriente estética en que pueda situárselas, proponen un encuentro de la identidad de sus héroes en espacios «inéditos» y escondidos de la selva.

En este grupo de novelas y relatos —que integran obras tan diversas como *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Toá* (1933) de César Uribe Priedrahita, *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos, *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, *Green mansions* (1904) de W. H. Hudson, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *Desde el río* (1965) de Alfredo Leal Cortés, *Maladrón* (1969) de Miguel Ángel Asturias, *Daimón* (1981) de Abel Posse, *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, los cuentos misioneros y de la selva de Horacio Quiroga y muchas otras páginas de ficción que tendremos la oportunidad de ir citando a lo largo de este capítulo— se repite la constante temática del «viaje-búsqueda», especie de viaje iniciático de despojamiento de lo fútil y encuentro de la auténtica identidad en el «corazón» del continente americano.

Al principio de este «movimiento centrípeto», expresado en la ficción escrita en períodos tan diversos como lo son el romántico, el naturalista, el realista y el resultado de diversas vanguardias e influencias como lo es el contemporáneo, hay siempre un personaje que huye de una ciudad situada en la «periferia» del continente hacia un «centro» simbólico, identificado con un paraje secreto de la selva americana, donde formas primitivas de vida están preservadas gracias a la dificultad geográfica de acceso. Este héroe es siempre un «extranjero» al medio ambiente e intenta, a través de un viaje iniciático al mundo primordial de la selva, una forma de encuentro consigo mismo. El movimiento centrípeto parte, generalmente, de un desajuste existencial profundo y conduce a una disolución panteísta de la identidad.

El camino que lleva a ese «centro» simbólico es siempre un camino difícil. Supone —como en las novelas tradicionales de caballerías— una serie de obstáculos a franquear, un camino lleno de recodos y trampas que intentan disuadir al «extranjero-intruso» de su propósito inicial. Peligros y aventuras que van modificando la personalidad del héroe al mismo tiempo que procuran una forma de «iniciación». A veces, esta iniciación que el viaje procura se traduce en una «comunión» final del hombre con la sencillez de la naturaleza, una vez que se siente despojado de los superfluos atributos de la civilización. La selva que, hasta ese momento ha sido cárcel infernal, se transforma por milagro en una catedral, verdadero templo de la identidad del ser americano.

En efecto, en algunas novelas el «corazón» escondido existe. Allí están intactas las fuerzas del Fundador de Ciudades en *Los pasos perdidos,* la esencia del futuro «mestizo» de América en *Canaima* y *Green mansions,* la «isla» secreta con la que todos soñamos como el Fushía de *La casa verde.* En otras, la identidad del héroe se disuelve en el vasto laberinto vegetal de una selva que carece de centro como en *La Vorágine,* en *Toá,* en *Desde el río,* en el relato *Kilómetro 83* de José Díez Canseco, en *Inferno verde* de Alberto Rangel y en algunos cuentos «misioneros» de Horacio Quiroga. Finalmente, hay novelas donde la empresa de conquista del «ser» es colectiva y se manifiesta como una crónica de vasta resonancia histórica, como se narra en *Maladrón, Daimón, El camino de El Dorado* y en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) del español Ramón J. Sender.

DE LA CÁRCEL AL TEMPLO

Esta narrativa iberoamericana del «movimiento centrípeto» debe inscribirse en la larga tradición «mítico-literaria que Mircea Eliade ha tipificado como la empresa del «navegante» que quiere alcanzar el punto sagrado donde se encuentra el «templo» o el «centro» que le permite elaborar su propio ordenamiento cosmogónico del mundo y que resume el protagonista de *Los pasos perdidos:*

> Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. Él ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figura en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del *Génesis.* La primera ciudad [1].

Estas «expediciones fundacionales» son conquistas heroicas de acuerdo con la mejor tradición de las organizadas en el momento del descubrimiento de América tras los mitos de El Dorado, el reino de Jauja, las Manzanas de Oro, la Ciudad de los Césares, la Hierba de la Vida, el País de la Canela, la Fuente de la Juventud, el reino de las Amazonas y tantos otros mitos de romances y leyendas populares, de libros de caballerías y de textos greco-latinos clásicos. Llámese California («Una isla muy cerca del paraíso terrenal», como la bautizara Hernán Cortés), Amazonia (tierra de las fantásticas mujeres guerreras), «El Paititi», ese remoto lugar de la selva al que huyen los emperadores incas con sus tesoros para establecer el nuevo «centro» de su reino perdido en la cordillera, el «encuentro» con «la madre de Dios» en las formas primordiales de una jarra sin asas, como se imagina en Santa Mónica de los Venados de *Los pasos perdidos.* Todos estos puntos míticos de la geografía americana procuran una sensación simultánea de «llegada» o de fin del viaje y de «comienzo» o iniciación a una existencia más auténtica.

La selva modifica hasta tal punto la identidad del «extranjero» que se aventura en su laberinto, a través de «experiencias-límite» que la vida urbana nunca podría procurarle, que el ser que «vuelve» nunca

---

[1] *Los pasos perdidos* (Barral, Barcelona, 1971), pág. 187.

es el mismo que el que se «fue». Cuando se puede escapar a las trampas que tiende la realidad de la selva, el ser que emerge es siempre «otro», metamorfoseado integralmente, irreconocible para los «demás».

Para los héroes de la narrativa del «movimiento-centrípeto» que nos proponemos analizar en este capítulo, la selva no es exclusivamente algo «natural» que se puede inventariar objetivamente a nivel botánico, zoológico o geográfico, repertorio o catálogo de etnólogos o naturalistas. Es mucho más. Es un mundo cerrado, por lo tanto «misterioso», que provoca adhesión o rechazo, cuando no ambas sensaciones entrelazadas en un sentimiento confuso y difícil de expresar. Esta noción de mundo cerrado nace de un conjunto de impresiones no explicables científicamente, sino gracias a representaciones literarias reflejo de una visión subjetiva de la relación entablada por el hombre y su nuevo contorno. Nos hallamos, en cierto modo, frente a una geografía personalizada y mítica, espacio «conflictivo» por excelencia, ajeno a descripciones e informaciones objetivas y cercano a un modo abstracto, sensorial y, por lo tanto, poético.

Puede afirmarse que esta narrativa permite elaborar una teoría del espacio selvático como «centro» dialéctico de las extensiones entre el mundo del «yo» individual o colectivo y el vasto e inédito del «no-yo». Esta teoría, basada en el análisis de ciertos tópicos y *leit-motivs* que aparecen como constantes en la mayoría de las novelas enunciadas, vale la pena desarrollarla desde la perspectiva de la búsqueda de la difinición de la identidad iberoamericana que hemos asumido en esta obra. Sin embargo, hay que anotar que sus sugerentes posibilidades ya habían sido intuidas por Leónidas Morales, tal como ha recordado Pedro Lastra:

> En un agudo examen de *La Vorágine* como un viaje al país de los muertos, Leónidas Morales se refirió a las posibilidades que podría tener entre nosotros un nuevo tipo de investigación, fundado en el análisis de ciertos tópicos y motivos —en parte, incluso, al margen de la tradición europea— que en algunos importantes narradores hispanoamericanos funcionan como correlatos de comprensión que permiten integrar y hacer inteligible el sentido último de esas creaciones [2].

[2] Citado por Pedro Lastra en «La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*», incluido en *Homenaje a García Márquez* (Las Américas, Publ. N. Y., 1972), pág. 45.

Las páginas que siguen no son más que un intento de establecer algunas de las constantes temáticas y motivos literarios que le dan un sentido y una significación particular a esta narrativa, generalmente analizada en el marco de las escuelas en que se inscriben o en forma más limitada en el de las literaturas nacionales a las que pertenecen.

LA VIOLACIÓN DEL PARAÍSO

En principio, puede hablarse de una perspectiva común desde la cual todas estas obras son concebidas: la identificación del ámbito selvático con un Paraíso, cuya pureza es frágil como lo es la virginidad que garantiza su equilibrio. El hombre, al penetrar en su espacio sagrado, viola la pureza y transforma el Paraíso en un Infierno. Nada más simple y dramático, como Alberto Rangel insinuaba ya en *Inferno verde* (1908).

La naturaleza se venga del intruso que se ha atrevido a penetrar en su espacio. El ingeniero Souto, cumpliendo su sueño de explorar el alto Amazonas, contrae una fiebre palúdica que le agudiza su percepción sensorial hasta el punto de tornarse insoportable el mínimo ruido de la selva. Poseído por visiones en los límites de la locura, agoniza murmurando: «Inferno... inferno... verde».

Como ha señalado Lydia de León Hazera en un detallado estudio sobre *La novela de la selva hispanoamericana:*

> La selva responde en términos de sabor bíblico-mitológico que quien la transformó en infierno fue el invasor por su codicia y avidez, que antes de la llegada de éste su prodigiosa vegetación era un paraíso donde las tribus vagaban libres y felices [3].

No es extraño, entonces, que la selva maldiga al hombre blanco que representa el ingeniero Souto:

> Por ti sou denegrida; que importa! impassivel, porém, aguardo as geracões que hão de seguir, cantando, o carro de meu triumpho [4].

---

[3] *La novela de la selva hispanoamericana* por Lydia de León Hazera (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1971), pág. 71.

[4] Alberto Rangel, *Inferno verde* (Arrault, Tours, 1927), pág. 283.

El planteo de una selva convertida en un infierno verde porque el explorador ha cometido el «pecado original» de penetrar en el Jardín del Edén, se repite en *Toá*. Antonio de Orrantía —el protagonista de la novela de César Uribe Piedrahita— reflexiona solitariamente sobre la inmensidad vegetal que lo rodea:

> Por primera vez supo que la selva no era más cruel que los hombres que pretendían poseerla. Presentía vagamente que la tremenda lucha que se libraba allí cerca, no era sólo la lucha biológica; había algo más terrible: el hombre blanco, lascivo y codicioso, violaba bestialmente la Naturaleza y pensaba dominarla así [5].

El esquema de un orden paradisíaco virginal violado por el «ángel destructor» que encarna el hombre blanco y sus ambiciones, conduce naturalmente a que la selva se auto-proteja cerrando sus accesos. El mundo selvático tiene «entradas» difíciles y secretas. Disponer de las «llaves» que permiten llegar a sus rincones más recónditos, es clave esencial para encontrar el «templo» que busca el protagonista de *Los pasos perdidos*. El Adelantado lo explica:

> Cubriendo territorios inmensos, encerrando montañas, abismos, tesoros, pueblos errantes, vestigios de civilizaciones desaparecidas, la selva era, sin embargo, un mundo compacto entero, que alimentaba su fauna y sus hombres, modelaba sus propias nubes, armaba sus meteoros, elaboraba sus lluvias: nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. «Algo así como el Arca de Noé, donde cupieron todos los animales de la tierra, pero sólo tenía una puerta pequeña», acotó el hombrecito. Para penetrar en ese mundo, el Adelantado había tenido que conseguirse las llaves de secretas entradas, sólo él conocía cierto paso entre dos troncos, único en cincuenta leguas, que conducía a una angosta escalinata de lajas por la que podía descenderse al vasto misterio de los grandes barroquismos telúricos [6].

El sendero para acceder a los secretos no puede ser recorrido solitariamente por el «extranjero». El hombre blanco necesita de un guía local, el indígena, como los personajes de Rangel, sólo pueden aventurarse en el mundo virginal de la selva conducidos por los *cabôclos*.

---

[5] *Toá*, (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1942), pág. 27.

[6] *Los pasos perdidos*, o. c., pág. 125.

Nadie puede prescindir de sus conocimientos, porque la geografía es esquiva y cambiante, no sirviendo de nada los «grandes mapas» como se explica en *La casa verde:*

> ¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? —dijo Aquilino—. Pura basura, los que hacen mapas no saben que la Amazonia es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado, Fushía [7].

Por esta razón, cuando el protagonista de *Los pasos perdidos* intenta volver al «centro» donde encontró la felicidad primitiva que encarna Rosario, se pierde. Los ríos y lagos ya no tienen las mismas orillas. Las llaves no sirven más porque las puertas no están en el mismo lugar, los senderos se han escamoteado en una vegetación devoradora y «las veredas tropicales» tienen un nuevo trazado.

Estas dificultades exacerban la condición paradisíaca de la selva americana. El Paraíso terrenal se protegía en la tradición bíblica por el círculo de fuego y los ángeles guardianes que impedían su entrada o en la visión *dantesca* por la lejanía de la isla de las antípodas en cuya cima se superponían sus círculos. El Paraíso cerrado de la selva, auténtico Jardín del Edén como creyó ser reconocido por los conquistadores de Brasil [8], guarda celosamente su condición.

No es extraño, entonces, que la tradición romántica representada por *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, repita esta imagen del Paraíso:

> El joven Carlos, cuando se halló en el corazón de las selvas, creyó hallarse en su elemento; tenía soledad, silencio, cierta misteriosa grandeza que le rodeaba por todas partes, y una libertad de que nunca hasta entonces había gozado y que, enajenándole del mundo, le hacía dueño absoluto de sí mismo, para lanzarse de hecho y más fácilmente a la contemplación de lo infinito. Allí le pareció más «perceptible» la idea de Dios, y halló más claras y precisas algunas verdades sobre las cuales había cavilado mucho [9].

---

[7] *La casa verde,* Seix-Barral, Barcelona, 1966, pág. 51.

[8] Los motivos edénicos en el descubrimiento y en la colonización del Brasil constituyen el tema del completo estudio de Sergio Buarque de Holanda, *Visão do Paraiso* (Companhia Editora Nacional, Sao Paulo, 1977).

[9] *Cumandá o un drama entre salvajes* (Librería Universitaria de Quito, 1968), pág. 68.

Una voz secreta musitará entonces a Carlos Orozco:

> Eres dueño de ti mismo y verdadero rey de la naturaleza: estás en tus dominios, haz de ti y cuanto te rodea lo que quisieres. Excepto Dios y tu conciencia, aquí nadie te mira ni sojuzga tus actos [10].

La misma sensación de haber descubierto en el «corazón» paradisíaco de la selva el verdadero «centro» de sí mismo, la tiene el modesto empleado de oficina que ha decidido sacudir el tedio de su vida burocrática y ha viajado a Pará para ascender por el Amazonas en la novela *The sea and the jungle* (1912) de Henry Major Tomlinson:

> One should not call this the jungle; it was even a soft and benignant Eden. This was the forest I really wished to find [11].

Un «Edén benigno» también cree encontrar el venezolano Abel Guevez de Argensola, protagonista de *Green mansions,* cuando «comulga» íntimamente con la naturaleza en las orillas del río Orinoco. Pero se adivina aquí que el paraíso es una forma de «encuentro» consigo mismo. El contorno se subjetiviza en función del estado de ánimo; la visión personal marca la selva con los signos de un Paraíso frágil y difícil de preservar, del mismo modo que puede convertirlo en un Infierno.

En efecto, no es difícil que los signos se inviertan. El Paraíso puede estar más cerca del Infierno que lo imaginado.

LAS VERDADES EN ENTREDICHO

El protagonista de *Los pasos perdidos* después de haber creído que ha llegado a una forma personalizada del paraíso, descubre la falacia del «decorado» selvático:

> Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredi-

---

[10] *Idem,* pág. 16.

[11] Henry Major Tamlinson, *The sea and the jungle* (Dutton, New York, 1920), pág. 141.

> cho. Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rama, demasiado lapizlázuli, demasiado cromo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero. La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis [12].

En este mundo, donde «muchas verdades están en entredicho», la realidad es engañosa y dual: el lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria y el pez eléctrico que fulmina desde el pozo de las linazas. No es difícil, entonces, que al descubrir «la mentira esencial», la catedral que alberga el ansiado paraíso, se convierta a los ojos del extranjero en una cárcel, aunque objetivamente ni una sola hoja de la fronda haya cambiado. Es la «visión» subjetiva del hombre la que transforma un escenario paradisíaco en infernal.

A veces, el cambio de visión puede resultar, simplemente, de una decepción que ha seguido a la exagerada mitificación *a priori* del mundo selvático. La idealización de un escenario donde se localizó desde el descubrimiento de América el mirífico reino de El Dorado, de las Amazonas o el Paititi y, luego más prosaicamente, las riquezas caucheras o petroleras, al ser aquél confrontado con una realidad difícil y violenta, lleva a la reconversión de los mitos, ambigüedad ya presente en los textos clásicos: el oro sagrado es «también» maldito, *vellocino* o Cáliz del Santo Grial transformado en las monedas que defecan los asnos en el país de Jauja o en la ambiciosa búsqueda de El Dorado. Como ha recordado De León de Hazera, a propósito de las novelas que estamos analizando:

---

12 *Los pasos perdidos,* o. c., pág. 164.

> Esta visión poética de la selva como cárcel coincide con las circunstancias sociales de los seres humanos que, seducidos por la ilusión de riqueza y las promesas de los enganchadores, son aprisionados por el ambiente físico y por la represión brutal de sus patrones [13].

Al descubrirse prisioneros en una gran trampa en la que han entrado inocentemente, los héroes de esta narrativa pueden llegar a sentirse asfixiados. Las secretas puertas se han cerrado detrás de ellos y no les dejan escapatoria. Así, el viajero que pretendía ser un objetivo observador en *De Bogotá al Atlántico* (1897), no puede dejar de exclamar:

> Nuestros ojos ansiaban ver el cielo que sólo divisábamos como a jirones por entre el follaje, y aquel manto de hojas nos parecía robarnos el aire, de modo que por fenómeno de pura imaginación creíamos que éste faltaba a nuestros pulmones [14].

El escenario cambiante de la selva —catedral o cárcel, paraíso o infierno— puede llegar a ser el reflejo externo del estado de ánimo del protagonista de *La Vorágine,* Arturo Cova, donde el *genius loci* del autor llega a convertir la obra en una especie de espejo surrealista donde se reflejan sueños, pesadillas y donde «todo se ve según el cristal con que se mira», parafraseando el dicho popular. Es la conciencia del ser atormentado la que construye la visión del mundo y no a la inversa, como sucede en *Los pasos perdidos.* A diferencia de la plurivalencia y la capacidad de manifestarse en planos múltiples, aun cuando homologables, que tiene la realidad selvática en la obra de Carpentier, en la novela de Rivera las descripciones exteriores provienen de la conciencia que las observa y no del objeto en sí. Vale la pena analizar en detalle la obra de José Eustasio Rivera, fundadora, en cierto modo, de los temas que se estudian.

LOS LABERINTOS VEGETALES

Arturo Cova ha jugado su corazón al azar y se lo ha ganado la Violencia, definida así con mayúscula desde la primera página de *La Vorágine.* Gobernado por esa violencia visceral emprende una huida

---

[13] León de Hazera, *o. c.*, pág. 140.

[14] Santiago Pérez Triana, *De Bogotá al Atlántico* (Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Edic. Antena, 1945), pág. 13.

desde Bogotá hacia la selva. Su primera decisión es «escaparse» de la ciudad con la mujer que ama, Alicia, y no «ir» hacia el «centro» de sí mismo. Arturo no «busca», sino que está «huyendo». Sin embargo, poco a poco, se siente ambiguamente seducido por el mundo primitivo y se va despojando de su carga ciudadana, hasta metamorfosearse y desaparecer confundido en la vegetación con estas palabras finales: «Los devoró la selva», que han pasado a ser una auténtica definición literaria del género.

Espiral laberíntica, ese «adentrarse» por la geografía de Colombia hacia el corazón secreto de América, puede percibirse como un auténtico «descenso a los infiernos», motivo ampliamente elaborado por la literatura clásica occidental, desde la *Odisea* de Homero a *La Divina Comedia* de Dante, pasando por la *Eneida* de Virgilio, pero con una gravitación de lo telúrico sin precedentes en la literatura europea. La inmersión en los «círculos del infierno» es inmediata. Desde la primera página de la novela, Cova ya está en «movimiento». No tiene «pasado» y se dan pocos detalles de su vida anterior. En efecto, poco se sabe del pasado de Arturo y de Alicia. Apenas que han dejado «un escándalo en Bogotá» y desde las primeras líneas ya están en Casanare, en los llanos linderos de la selva, un territorio que no dejarán en las 250 páginas siguientes.

La selva llega a convertirse en la «protagonista» fundamental de la obra, inmensa planta carnívora que devora a los personajes «extraños» que se han aventurado entre sus lianas. Con ella dialoga Arturo Cova en sus febriles delirios, otorgándole una y otra condición —«catedral» o cárcel— según sus estados de ánimo.

> Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venideros [15].

Pero la selva es, al mismo tiempo:

> Esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina. ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus

[15] *La vorágine,* (Losada, Buenos Aires, 1953), pág. 95.

> ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. ¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? ¿Aquellos celajes de oro y múrice con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en tu dombo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpura las lejanías, hacia el lado de mi país! (...) ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit [16].

Plantas y árboles van adquiriendo una consistencia determinante de los estados de ánimo del protagonista. Como la novela está escrita en la primera persona del singular, el «yo» subjetivo de Cova parece prolongar el estado tortuoso de su conciencia en el exterior y viceversa. Así, dueño de una extrema sensibilidad que envidiaría un buscador de «experiencias límite» por la vía de las drogas, llega a decirse:

> Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la acechanza. Los sentimientos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos! [17].

En estas páginas del diario de Arturo Cova, la naturaleza parece animarse para palpitar, sus árboles para respirar y las raíces para hundirse como desesperadas garras subterráneas que arañan la entraña de un gran animal vivo. Pese a estas notas surrealistas, pesadillescas y aun delirantes, esta selva animada, llena de gemidos y aullidos, atrae y cautiva a sus habitantes de modos muy diversos. Quienes han nacido y viven sobre su suelo, como Don Rafo, afirman convencidos que:

> Es que... esta tierra lo alienta a uno para gozarla y para sufrirla. Aquí hasta el moribundo ansía besar el suelo en que va a pudrirse. Es el desierto, pero nadie se siente solo: son nuestros hermanos el sol, el viento y la tempestad. Ni se les teme, ni se les maldice [18].

---

[16] *Ibidem,* pág. 95.
[17] *Ibidem,* pág. 176.
[18] *Ibidem,* pág. 18.

Por su parte, la vieja mulata Tiana, considera que su tierra es «donde me hayo», porque:

> ¡Yo soy de todas estas yanuras! Pa qué más patria, si son tan beyas y dilataás! Bien dice el dicho: ¿Onde ta tu Dios? ¡Onde te salga el sol! [19].

Como otros autores iberoamericanos que han comprendido después de complejas elucubraciones que es más importante «ser», que «estar aquí» o «allá», los nativos de la tierra colombiana de la obra de Rivera han llegado a la conclusión de que nada es más sencillo que hacer del lugar en que se vive, dilatado espacio virgen, la Patria buscada ansiosamente por otros.

El propio Cova, sofisticado *bogotano,* no tarda en reconocer que:

> Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos a la orilla de un caño de aguas opacas, o en cualquiera de esas colinas minúsculas y verdes donde hay un pozo glauco al lado de una palmera. Allí de tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas de sol en el horizonte remoto donde nace la noche; y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis anhelos a cuidar de la zona que abarcaran mis ojos, al goce de las faenas campesinas, a mi consonancia con la soledad [20].

A partir de esta aspiración *roussoniana* de vida sencilla y en el buscado sosiego digno del *Walden* de Thoreau, Cova no puede evitar las contraposiciones antagónicas hispanoamericanas entre campo y ciudad:

> ¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles

[19] *Ibidem,* pág. 48.
[20] *Ibidem,* pág. 74.

nacientes, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara sobre su cadáver o ella sobre el mío [21].

LAS RAÍCES DE LA MUJER NATIVA

Sin embargo, la atormentada naturaleza de Cova es muy voluble. Apenas ha soñado con una vida apacible arlededor de un «hogar-templo» edificado con sus propias manos en el corazón de una selva que convertiría en el «centro» de su identidad, la «violencia» que lo embargaba al principio vuelve a poseerlo. Alicia, el amor por el que huyó de Bogotá, se ha ido convirtiendo en un obstáculo, lo va «estorbando como un grillete». No sabe montar a caballo, «el rayo del sol la congestionaba», y se va quedando fuera de contexto desde las primeras páginas. El medio va haciendo notorio el desajuste de una mujer que, al no mimetizarse con el contorno, se va haciendo cada vez más «extraña», no sólo a los ojos de los nativos, sino a los de su propio compañero. Seres que continúan siendo «idénticos a sí mismos» en un medio diferente tienden a desprenderse de la realidad, a desgajarse del paisaje como un personaje que ha perdido su razón de ser. Algo similar sucede con Mouche, la amante del protagonista de *Los pasos perdidos*. Se «deja caer» a la mujer ciudadana para sucumbir al encanto de las nativas.

Griselda, hija «natural» del medio, se mueve con soltura en el espacio primitivo en que ha nacido y del cual es su hermosa expresión. Al seducir a Arturo Cova no hace sino acentuar el progresivo desdibujamiento de la identidad ciudadana del protagonista, finalmente devorado por la inmensa y amorfa masa vegetal de la selva. Pero es otra mujer, la ubérrima «madona», la que ha de devorarlo implacablemente:

> Calamidades físicas y morales se han aliado contra mi existencia en el sopor de estos días viciosos. Mi decaimiento y mi escepticismo tienen por causa el cansancio lúbrico, la astenia del vigor físico, succionado por los besos de la madona. Cual se agota una esperma invertida sobre su llama, acabó presto con mi ardentía esta loba insaciable, que oxida con su aliento mi virilidad [22].

[21] *Ibidem*, pág. 74.
[22] *Ibidem*, pág. 225.

Más adelante tendremos oportunidad de analizar en detalle la función que esta mujer nativa cumple en la narrativa del «movimiento centrípeto» y cómo, gracias a las raíces que procura el amor, la identidad de los héroes protagonistas de estas novelas asume un destino profundamente americano: el que reserva el «mestizaje» cultural.

Sin embargo, en este progresivo identificarse con el medio, Arturo Cova no tiene muy claro «hacia» dónde va. Sabe de «dónde» viene y, pese a las sucesivas barreras naturales que lo van separando del pasado —especialmente en su progresiva inmersión en la selva colombiana— está convencido de «poder» volver en cualquier momento. La mera posibilidad de «volver», cada vez más remota y difícil, lo mantiene enfrentado a sí mismo. Cova se «busca» en la selva, aunque arrastra al mismo tiempo «una parte de su pasado» que quiere destruir, pero de la que no puede desprenderse. Por esta razón, cada vez que cree que está cortando «definitivamente» con esa parte de sí mismo que representa el pasado, estalla en una alegría violenta.

Cada *caño* cruzado le parece un puente cortado, pero es otro elemento —el fuego— el que le dará la sensación de que no podrá «volver hacia atrás». Cuando estalla un incendio en la sabana, en el límite de la selva en el que se va a adentrar, Cova grita entusiasmado:

> El amargo olor a carnes quemadas, agasajáronme la soberbia; y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos.
>
> ¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y de mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? Dios me desamparaba y el amor huía...
>
> ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás! [23].

Poco después, el hombre que empezó huyendo, puede decirse satisfecho: «Nadie nos buscaba ni perseguía! Nos habían olvidado todos» [24].

Ser olvidado por los demás es una forma de desaparecer para uno mismo y en la progresiva inmersión en la naturaleza que conduce a Cova a su virtual desaparición, hay una visión de la historia primor-

[23] *Ibidem*, pág. 93.
[24] *Ibidem*, pág. 96.

dial del mundo que empieza a prevalecer. Volver a los «orígenes» de la creación, una metáfora de involución que tiene algo del *Génesis* de la Biblia no sólo en el comienzo que se confunde en la noche de los tiempos, sino también en el apocalíptico final de la historia. Gracias a los poderes de la planta *yagé,* conocida por *telepatina,* el indio Pipa puede predecir el mundo del futuro convertido en el espacio del «tercer día de la Creación», como Keyserling definiría, años después, al continente americano en sus *Meditaciones sudamericanas.*

> Las visiones del soñador fueron estrafalarias: procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie formidable, incomprendida. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada, cual en los milenios del *Génesis,* cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas.
>
> ¡Selva profética, selva enemiga! ¿Cuándo habrá de cumplirse tu predicción? [25].

En esta especie de disolución final en un mundo barrocamente vegetal se pierden los impulsos iniciales de la huida de Arturo Cova. Y en ese aniquilamiento vegetal, por haber sido «devorada» la identidad, radica parte de la frustración que deja la lectura de la obra de José Eustasio Rivera. Esta selva-personaje, sin un rostro identificado y sin un claro centro donde la utopía o el mito pudieran objetivarse, se disuelve también en un magma de lianas y trampas sin sentido. En cierto modo el mundo cerrado del origen vuelve a cerrarse sobre sí mismo, sin dejar trazas del pasaje humano. Al despertar de la pesadilla surrealista de su «vorágine», no quedan direcciones marcadas en el mapa americano. La identidad buscada, intuida en algún momento, no ha podido imponerse y ha sucumbido al medio.

---

[25] *Ibidem,* pág. 111.

Otras novelas, empeñadas en el mismo «movimiento centrípeto», repiten la experiencia con más precisión y coherencia y proponen otros motivos en «el centro de la Tierra de América». Vale la pena analizarlas.

2. 'LA MARCHA ES TIEMPO, EDAD DEL PAISAJE'

«Mas el barco avanza y su marcha es tiempo, edad del paisaje», se dice en forma enigmática al principio de *Canaima,* cuando el protagonista de la novela de Rómulo Gallegos remonta el río Orinoco hacia un punto recóndito de la guayana venezolana. En esta frase, casi perdida en una minuciosa descripción del paisaje selvático, se hace referencia a uno de los *leitmotivs* de la narrativa del «movimiento centrípeto»: la estrecha relación entre espacio y tiempo.

En efecto, en los «viajes iniciáticos» de los protagonistas de las novelas *Desde el río, Toá, Los pasos perdidos, La Vorágine,* y de *Sangama* (1971) de Arturo Hernández, una obra sobre la que tendremos oportunidad de volver, hay no sólo una distancia que se recorre, sino también un tiempo histórico que retrocede.

Huyendo de un pasado con el cual quieren cortar o buscando su identidad, estos héroes remontan simultáneamente un espacio geográfico y cronológico. Descubren sorprendidos que en cada una de las unidades espaciales atravesadas reina un tiempo histórico distinto. De la civilización contemporánea de las grandes ciudades a la prehistoria del mundo indígena, pasando por la colonia y la edad media de los pueblos perdidos, tiempos históricos diversos coexisten en el espacio gracias al aislamiento geográfico que los separa. En Hispanoamerica se acumulan las eras de la historia sin excluirse. Basta viajar desde la costa hacia el interior del continente para descubrir cómo las diferentes «capas» de la historia de la humanidad, desaparecidas en Europa, milagrosamente superviven en América.

Viajar será, en cierto modo, ponerlas en contacto.

Hay, en efecto, un tiempo histórico que supervive en compartimentos estancos, en los cuales puede irrumpirse como en un escenario de ciencia ficción al cual se hubiera viajado gracias a la «máquina del

tiempo» de H. G. Wells. Pero también hay un tiempo individual, exclusivo del viajero protagonista, que transcurre acumulando experiencias entrelazadas y donde el recuerdo de unas influyen inevitablemente en las otras, sin que pueda hacerse abstracción de la memoria. Ambas nociones del tiempo configuran —más allá de los distingos clásicos de Henry Bergson entre tiempo vivido y tiempo físico, entre tiempo medido y la *durée*— lo esencial de la empresa novelesca de *Los pasos perdidos.*

LA DIALÉCTICA TIEMPO-ESPACIO

La ley del movimiento indica —como lo prueba esta obra de Alejo Carpentier— que el tiempo está en función del espacio y viceversa. Se puede decir que, en principio, el movimiento engendra figuras espaciales independientes del tiempo. Un movimiento constituye siempre un trayecto desde un punto de partida hasta uno de llegada, pero en cualquiera de las hipótesis de este análisis, no puede hacerse abstracción del tiempo «realmente» transcurrido durante el viaje. Así, puede diferenciarse:

El tiempo del protagonista que viene de un pasado irreversible y va hacia un futuro, aún indeciso e inexistente, en un movimiento que va «desde» un punto «hacia» otro. Es un movimiento que tiene, a la vez, una estructura precisa e imprecisa. Su imprecisión no proviene de los factores determinantes que lo han generado y de los que huye el protagonista —crisis matrimonial, escándalo con una amante, etc.—, sino del carácter inherente a todo tiempo biológico, es decir, del hecho de que el tiempo personal está constituido por una sucesión homogénea de instantes que forman un presente continuo.

Al viajar, navegando por los ríos americanos que lo llevan al corazón de la selva se está en realidad remontando el curso de la historia. Pero no sólo porque dos nociones —tiempo y espacio— se imbrican, sino porque el «movimiento» que las une está en relación directa con el ritmo que se adjudica a una y otra. En efecto, cuanto más se retrocede en el tiempo, el movimiento en el espacio se hace más dificultoso. Remontar ríos y sendas, necesita de pasos cada vez más lentos, como si la velocidad inicial de penetración en el espacio «contemporáneo»

se fuera frenando por la resistencia progresiva que van oponiendo los obstáculos naturales. Las dificultades son los celosos guardianes de un tiempo pasado en el mundo cerrado de la selva. Sin embargo, este ritmo diferenciado entre los tiempos contemporáneos —urgido, cronometrado, marcado por horas y días de la semana— al ceder al más intemporal de la vida primitiva, cuando no prehistórica, provoca en el viajero un serio «desajuste».

Desde las primeras etapas de su viaje el protagonista de *Los pasos perdidos* anota:

> Los cambios de altitud, la limpidez del aire, el transtorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo [26].

Poco después, precisa:

> Hasta ahora, el tránsito de la capital a Los Altos había sido, para mí, una suerte de retroceso del tiempo a los años de mi infancia —un remontarme a la adolescencia y a sus albores— por el reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas, que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera. El granado y el tinajero, los oros y bastos, el patio de las albahacas y la puerta de batientes azules habían vuelto a hablarme [27].

Pese a que esas unidades históricas están aisladas entre sí y se desconocen, es inevitable que al nivel de la subjetividad del protagonista se pongan en estrecha relación. Es imposible «no-recordar» o no hacer comparaciones entre los espacios y tiempos confrontados. *Los pasos perdidos* insiste en esta oposición dialéctica entre el «aquí» y el «allá», el «ahora» y el «entonces», y ofrece —a lo largo de la experiencia del viaje del protagonista— todas las fórmulas posibles de combinación entre espacio y tiempo.

El viaje búsqueda constituye así una especie de hilo conductor temporal entre los puntos espaciales recorridos. Por un lado, la casa cargada de «muebles y trastos colocados en un lugar invariable», ese «ho-

---

[26] *Los pasos perdidos,* o. c., pág. 70.
[27] *Ibidem,* pág. 79.

gar destruido» del que huye el protagonista [28] y, por el otro, la utopía primitiva de Santa Mónica de los Venados al que llega al cabo de un periplo. Del mundo contemporáneo a la prehistoria, de Nueva York a la selva americana, del pasado hacia el futuro, de la «periferia» al «centro», del desajuste a la plenitud gozosa de una identidad encontrada y asumida orgullosamente.

Pero además —y éste es un rasgo específico del tema de la identidad cultural iberoamericana que *Los pasos perdidos* explicita directamente— hay un tiempo propio para cada una de las «unidades» aisladas que el personaje aborda en su remontar los ríos americanos. Cada «espacio» atravesado es independiente, y constituye una «isla» cultural, verdadero universo cerrado y autónomo, con sus leyes y valores propios.

Cada capítulo de *Los pasos perdidos,* «encierra» un espacio determinado en unidades temporales específicas aisladas entre sí, que sólo el «viaje» del protagonista comunica circunstancialmente. La empresa de Carpentier es deliberada: un contrapunto entre Nueva York, representación de la edad contemporánea, y «la edad de piedra» que se descubre en las fuentes del Orinoco. Representa no sólo un contrapunto espacial, sino histórico. En efecto:

> La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurren. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles [29].

En cada una de las etapas de su viaje iniciático, el protagonista encuentra un tiempo, cuya significación histórica va retrocediendo. Del tiempo contemporáneo, pasa en «Los Altos» al tiempo de su infancia. Un poco más lejos, está viviendo varios siglos hacia atrás. Así, se siente iniciando «una suerte de Descubrimiento», al modo de los conquistadores españoles:

> Yo me había divertido, ayer, en figurarme que éramos Conquistadores en busca de Manoa. Pero de súbito me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha re-

[28] *Ibidem,* pág. 9.
[29] *Ibidem,* pág. 272.

trocedido cuatro siglos. Ésta es misa de Descubridores, recién arribados a orillas sin nombre, que plantan los signos de su migración solar hacia el Oeste, ante el asombro de los Hombres del Maíz [30].

La detallada descripción del oficio religioso, lo lleva a preguntarse si: «Acaso transcurre el año 1540», aunque rápidamente se corrige:

> Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval [31].

Ignorando las distancias reales del espacio geográfico, muchas veces separadas por pocos kilómetros, el viajero puede tener la sensación de que ha vivido cientos de años que le permiten ser contemporáneo de hombres prehistóricos. El medio de comunicación entre estas diferentes eras de la humanidad es el río.

> Junto a él, que es granero, manantial y camino, no valen agitaciones humanas, ni se toman en cuenta las prisas particulares. El riel y la carretera han quedado atrás. Se navega contra la corriente o con ella. En ambos casos hay que ajustarse a tiempos inmutables. Aquí, los viajes del hombre se rigen por el Código de las Lluvias. Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente, en esta llanura sin tiempo [32].

Esta dimensión de un nuevo tiempo no impide al protagonista de *Los pasos perdidos* que, en algunos momentos, se sienta prisionero de sus viejas costumbres. Así, agitado entre sueños por los gritos de un vendedor ambulante, ha podido manotear:

---

[30] *Ibidem*, pág. 174.
[31] *Ibidem*, pág. 175.
[32] *Ibidem*, pág. 111.

> Sobre el mármol de la mesa de noche, aquel despertador que está sonando, si acaso, muy arriba en el mapa, a miles de kilómetros de distancia [33].

Reminiscencias del «otro» mundo, en ese «arriba» del mapa ceñido a precisos ritmos cronológicos, que lo llevan en otras oportunidades a pensar que:

> Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías, de las Icarias posibles—. Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones del pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde todo se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del *Génesis* [34].

La lentitud del viaje por tierra le ha permitido ir integrando cada una de estas etapas en una concienciación progresiva del tiempo histórico y su secreta vinculación con el espacio americano. Sin embargo, el inesperado retorno en avión al final de la obra da un sentimiento de relatividad a toda la empresa:

> Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del *Génesis* y la cifra del año que transcurre para los de «allá», pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándome a la época que algunos identifican con el presente —como si lo de acá no fuese también «el presente»— por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medievo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo [35].

Sin embargo, estas comparaciones entre los diferentes tiempos históricos que coexisten en un mismo país americano, sólo pueden hacerse porque el protagonista viaja poniéndolas en relación. En efecto, para el hombre «primitivo», que vive aislado en la selva, no hay «otro» tiempo histórico que el suyo. «Su» presente es «nuestro» pasado. No tiene otra referencia.

---

33 *Ibidem,* pág. 46.
34 *Ibidem,* pág. 252.
35 *Ibidem,* pág. 229.

De allí la importancia del «movimiento», por ende, del viaje individual en la dialéctica tiempo y espacio. Esta visión personalizada podría llevar a suponer que, en todos los casos, el resultado es subjetivo. Tiempo y espacio se tiñen inevitablemente con el punto de vista del protagonista, narrador casi siempre en primera persona. Sin embargo, a diferencia del punto de vista psicologizado al límite de la paranoia de un Arturo Cova en *La Vorágine,* la primera persona de *Los pasos perdidos* pretende ser objetiva y su análisis «científico».

En sus páginas prima un fuerte racionalismo, lógica que desmenuza hasta las experiencias sentimentales, y una carga cultural y filosófica marca inevitable, cuando no gravosamente, los pasos del héroe a lo largo de la historia. La visión «paradisíaca» de la selva, a la que se sucumbe en algún momento, está neutralizada por un punto de vista antropológico e histórico, reflejo de la profesión que lo llevó a ese viaje, la de etnólogo musical. En efecto, si en algún momento se deja llevar por los sentidos y se cree en «el mundo del *Génesis,* al fin del Cuarto Día de la Creación», no deja de pensar que:

> Si retrocediéramos un poco más llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador —la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas—, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo [36].

Por otra parte:

> Él no pretende que esto sea algo semejante al Paraíso Terrenal de los antiguos cartógrafos. Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados; hay días de inundación y días de hambruna y días de impotencia ante el brazo que se gangrena [37].

La selva sería entonces un mundo del *Génesis* anterior al Paraíso y no posterior a su creación. Puede ser también un mundo «diabólico

[36] *Ibidem,* pág. 184.
[37] *Ibidem,* pág. 192.

que rodeaba el Paraíso Terrenal antes de la Culpa», es decir, un mundo de «lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos», que no ha sido recreado por la Palabra, porque, tal vez, es la obra de:

> Dioses anteriores a nuestros dioses, dioses a prueba, inhábiles en crear, ignorados porque jamás fueron nombrados, porque no cobraron contorno en las bocas de los hombres [38].

Hay que preguntarse, entonces —coincidiendo con Rosario Rexach— si la preocupación por el tiempo en la obra de Carpentier no es una forma de abolirlo ya que:

> Los mismos problemas se repiten con insistencia, siempre dentro de distintas situaciones, siempre en tiempos diferentes, siempre en escenarios mudables. Pero siempre con los mismos vaivenes, porque el hombre es siempre el mismo para el novelista y el tiempo una mera ilusión. Vivimos en un tiempo sin tiempo. Por eso hace de la historia una «fuente de sus temas». Ya se encargará él luego de proyectarlo en el presente [39].

Este es un hombre «eterno», capaz de atravesar la historia como el *Orlando* de Virginia Woolf y que reaparece como una constante en la obra de Carpentier, a través de títulos cuyas connotaciones espacio-temporales son directas: *Viaje a la semilla, Camino a Santiago, Guerra del tiempo, Los fugitivos, El reino de este mundo* y el de los *Los pasos perdidos.*

Pero al mismo tiempo, es un hombre que, al descubrir la «esencia» de su identidad americana en el «centro» de la selva, piensa en quedarse y recomenzar una nueva vida.

> Hoy he tomado la gran decisión de no regresar «allá». Trataré de aprender los simples oficios que se practican en Santa Mónica de los Venados y que ya se enseñan a quien observe las obras de edificación de su iglesia. Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas [40].

---

[38] *Ibidem,* pág. 203.

[39] Rosario Rexach, prólogo a *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa* de Esther Mocega (Playor, Madrid, 1980), pág. 13.

[40] *Los pasos perdidos,* o. c., pág. 196.

Como Arturo Cova en *La vorágine,* el protagonista de *Los pasos perdidos* cree en un momento de éxtasis amoroso que es posible quedarse y edificar su propio «centro» en el corazón de la selva, olvidado del «resto» del mundo. Sin embargo, la ilusión es fugaz y, al recapacitar sobre su entusiasmo, puede decirse razonablemente:

> Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido (...) Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuantó ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él. He viajado a través de las edades; pasé a través de los cuerpos y de los tiempos de los cuerpos, sin tener conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta [41].

Aunque tentado por la vida primitiva, estos héroes reencontrados consigo mismos no cometen el error de ensalzar excesivamente el mundo arcádico. Carpentier no idealiza al indio como representación del *bon sauvage* ni identifica en forma simplificadora la selva con el paraíso terrestre. Como ha destacado Klaus Muller Bergh:

> Aunque Carpentier destaca los valores del mundo primitivo y los estima más que los postulados de la civilización moderna, no comete el error de afirmar que el viaje del personaje principal es un camino de evasión que conduce a la utopía. Por el contrario, cada etapa del itinerario confronta al héroe con realidades elementales y ni sus amores con Rosario reflejan los de *Paul et Virginie,* ni las comunidades indígenas son sociedades idealizadas habitadas por nobles salvajes *roussonianos* [42].

No hay engaño posible, ya que el propio personaje ha comprobado cómo la apasionante tarea del Adelantado, el «fundador de Ciuda-

[41] *Ibidem,* pág. 271.

[42] *Alejo Carpentier: Estudio biográfico crítico,* en *Homenaje a Carpentier* (Las Américas, Pub. New York, 1972), pág. 97.

des», no puede confundirse de ninguna manera con la de un constructor del Paraíso. Sin embargo, si no hay un «templo» al término del viaje iniciático, y si la utopía buscada no se objetiva, ¿adónde nos ha conducido el «viaje» de *Los pasos perdidos?*

LA PRESENCIA DE LA ESPIRAL

Aunque no falten otras interpretaciones, es evidente que en esta novela de Carpentier no se pretende otra cosa que una suerte de «reflexión» ante el espacio que va accediendo a la experiencia. Pero se trata de una reflexión dialéctica, donde la relación vital del hombre y el contorno se va modificando en la medida en que la conciencia protagónica viaja a través del espacio. La reflexión «vivencial» parte de un principio enunciado con claridad: «Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados» [43].

Un principio no sólo comprobado racionalmente, sino también «vivido» con gozosa plenitud. Porque, se ha dicho el protagonista: «no debo pensar demasiado. No estoy aquí para pensar», antes de descubrir que en la naturaleza hay un «poema» secreto, no siempre explicitado ni comprendido en su cabal significación:

> Es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre un poema [44].

Esta imagen del caracol que simboliza la abstracción y la síntesis de la visión de las formas primordiales, también aparece en *El siglo*

[43] *Los pasos perdidos,* o. c., pág. 271.
[44] *Idem,* pág. 208.

de las luces, donde se explica su significación. Esteban, el héroe de esa novela de Carpentier, reflexiona sobre el mundo y su sentido «abismándose en la contemplación de un caracol» [45].

A través de «la contemplación de un caracol —de uno solo—», Esteban cree descubrir que:

> El Caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable [46].

Contemplando ese caracol, Esteban piensa:

> En la presencia de la Espiral durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir siquiera la realidad de su presencia [47].

En la hechura del caracol y de los otros moluscos, en la Espiral, parece simbolizarse una «ciencia de formas» que ha entusiasmado a críticos como Roger Caillois, autor de numerosos ensayos sobre «la lógica de lo imaginario» y sobre «la imaginación como una de las prolongaciones de la naturaleza» [48], pero que ha llevado a un estudioso de *El siglo de las luces,* Claude Dumas, a preguntarse si no seguimos estando incapacitados para percibir la «geometría de la naturaleza»:

> Pero el mundo moderno puede, como las civilizaciones primitivas, no comprender ciertas realidades, ciertos signos inscritos alrededor suyo. Las formas de las cosas creadas son acaso una observación, un alfabeto, una geometría que no acabamos de comprender. ¿Qué mensaje se esconde en las líneas de las plantas, de los musgos, de las conchas marinas? [49].

---

[45] *El siglo de las luces,* (Edic. Revolución, La Habana, 1963), pág. 193.

[46] *Idem,* pág. 215.

[47] *Ibidem,* pág. 216.

[48] En *Mitología del pulpo, Ensayo sobre la lógica de lo imaginario,* Caillois explica las dificultades para separar los animales de la fábula de los animales de la zoología. «Por ello es inevitable que la imaginación se imponga a la observación cada vez que vertebrados, artrópodos o moluscos presentan alguna anomalía o bien alguna semejanza fortuita con un detalle conocido en otra parte o incongruente en ellos» (Monte Avila, Caracas, 1976), pág. 7.

[49] «*El siglo de las luces* de Alejo Carpentier: Novela filosófica» por Claude Dumas, en *Homenaje a Carpentier* (op. cit.), pág. 348.

La prefiguración de las formas del porvenir —«el barroquismo por venir» que Esteban adivina en la espiral del caracol— se convierte también en *Los pasos perdidos* en la imagen simbólica de un laberinto vegetal y circular en que vagan los héroes de la narrativa del «movimiento centrípeto».

En el progresivo despojamiento a que lleva la búsqueda por momentos desesperada del centro del gran círculo en que están inmersos, y antes de que comprueben que no hay otro centro que el de la propia identidad asumida plenamente, el hombre deberá pasar, sin embargo, por otras experiencias iniciáticas: la del amor, la del bautizo y la comunión de las aguas.

EL AMOR PRIMORDIAL DE LA NATIVA

En *Los pasos perdidos,* como en toda la narrativa del movimiento centrípeto de la identidad, la mujer nativa cumple una función esencial en la concienciación del ser. Griselda o la «madona», de *La Vorágine,* se convierten aquí en Rosario, una indígena armónicamente integrada al medio. Estamos lejos también de los símbolos poéticos de «la mujer pájaro», la mestiza Rima de *Green Mansions* de William Henry Hudson, y del amor tumultuoso que provoca en el venezolano Abel Guevez, que sucumbe a sus encantos. Rosario representa una forma «natural» del amor, con lo que supone de candor, pero también por lo que supone como fidelidad a su especie y al medio en el que ha nacido.

> Comprendí por qué la que era ahora mi amante me había dado una tal impresión de «raza», el día que la viera regresar de la muerte a la orilla de un alto camino. Su misterio era emanación de un mundo remoto, cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos. En torno mío cada cual estaba entregado a las ocupaciones que le fueran propias, en un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales. Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto del «salvaje» [50].

[50] *Los pasos perdidos.* o. c., pág. 171.

En el espacio «central» al que ha accedido el protagonista de *Los pasos perdidos,* la figura de Rosario es parte natural del contorno porque pertenece a esa identidad cultural. Nada le es «extraño», porque es parte del contexto.

> De la mañana a la tarde y de la tarde a la noche se hacía más auténtica, más verdadera, más cabalmente dibujada en un paisaje que fijaba sus constantes a medida que nos acercábamos al río. Entre su carne y la tierra que se pisaba se establecían relaciones escritas en las pieles ensombrecidas por la luz, en la semejanza de las cabelleras visibles, en la unidad de formas que daban a los talles, a los hombros, a los muslos que aquí se alababan, una factura común de obra salida de un mismo torno [51].

Hombres, mujeres, plantas y animales han salido todos de un mismo torno. Todos, excepto los «extranjeros». El protagonista intenta superar su condición de «extraño» a través del amor de Rosario.

Paralelamente, la amante que lo ha acompañado desde Nueva York, Mouche, empieza a ser un obstáculo. Mouche, a diferencia de Rosario:

> Iba resultando tremendamente forastera dentro de un creciente desajuste entre su persona y cuanto nos circundaba. Un aura de exotismo se espesaba en torno a ella, estableciendo distancias entre su figura y las demás figuras; entre sus acciones, sus maneras, y los modos de actuar que aquí eran normales. Se tornaba, poco a poco, en algo ajeno, mal situado, excéntrico, que llamaba la atención, como llamaban la atención antaño, en las cortes cristianas, el turbante de los embajadores de la Sublime Puerta [52].

Como había sucedido con Alicia, la amante de Cova en *La Vorágine,* el viaje iniciático es causa de ruptura y conflicto en la pareja. El espacio selvático modifica también los sentimientos. Esta constante reaparece en otras obras y se proyecta en un triángulo resuelto siempre en la polarización: «extranjero hombre-mujer nativa», en desmedro de la mujer ciudadana, a la que, no sin cierta arbitraria injusticia, se abandona siempre, una vez que están fuera de su contexto de origen.

---

[51] *Idem,* pág. 107.
[52] *Ibidem,* pág. 107.

Por el contrario, una vez llegados al «centro» de la selva, mujeres como Rosario se aparecen como parte de una realidad a la que pertenecen por nacimiento.

> Para Rosario no existe la noción de «estar lejos» de algún lugar prestigioso, particularmente propicio a la plenitud de la existencia. Para ella, que ha atravesado fronteras sin dejar de hablar el mismo idioma y que jamás pensó en atravesar el Océano, el centro del mundo está donde el sol, a mediodía, la alumbra desde arriba [53].

El centro del mundo, buscado con ansiedad, está finalmente donde se «es» integralmente. Pero lo que es natural para quien ha nacido en el «aquí» desde donde se ordena la realidad, no lo puede ser nunca para el «extranjero», condenado siempre a estar «descolocado», aunque pretenda lo contrario. Al cabo de estos viajes se sospecha que el único modo de acceder a un «centro» es perteneciendo a él por nacimiento. Los «forasteros» no podrán ser nunca los dueños del privilegio de pertenecer a un punto de «irradiación germinativa», al decir de Mircea Eliade, ese centro a partir del cual una visión determinada del mundo puede desplegarse armoniosamente.

BAUTIZO Y COMUNIÓN POR EL AGUA

En su preocupación por dejar de ser un «intruso» y en su anhelo por asumir una nueva identidad en armonía con el contorno al cual han accedido después de un viaje jalonado de obstáculos y dificultades, los «extranjeros», héroes de esta novelística, buscan otros modos de integrarse al medio. Pretenden una «identificación» total que vaya más allá del control relativo que pueden ejercer sobre las formas primordiales que los rodean. Uno de los modos de integración más recurridos, es la comunión con la naturaleza a través de experiencias de despojamiento, como el baño desnudo en las aguas cristalinas de un río, verdadero bautizo en la nueva fe panteísta que aparece como una constante en esta novelística.

---

[53] *Ibidem*, pág. 178.

Este *leit-motiv* ya aparece en la selva romántica de Juan León Mera. El joven Carlos Orozco en *Cumandá* se sumerge en las aguas de un arroyo y sale ungido con una nueva sensibilidad que le permite una «iniciación en todas las misteriosas maravillas» de una naturaleza, cuyo conocimiento y posesión de «todas sus bellezas y armonías» parecía únicamente privilegio de la poesía.

> Aquí hay sonidos y melodías que encantarían a los Donizetti y los Mozart, y que a veces los desesperarían. Aquí hay flores que no soñó nunca el paganismo en sus Campos Elíseos, y fragancias desconocidas en la morada de los dioses. Aquí hay ese gratísimo no sé qué, inexplicable en todas las lenguas, perceptible para algunas almas tiernas, sensibles y egregias, y que, por lo mismo, se le llama con un nombre que nada expresa: poesía [54].

Asumir una nueva realidad, despojado simbólicamente de todo lastre pasado, es también parte de la empresa de Antonio de Orrantía, el médico que ha solicitado «un puesto lejano en la selva o en una isla» para satisfacer «sus vagos deseos de liberación», en la novela *Toá* de César Uribe Piedrahita. Consciente de que es un «extraño», apenas llega a la selva resuelve:

> Levantarse y se dirige al río. La luz de la luna, tamizada por un velo de nubes, alumbraba débilmente las aguas soñolientas y profundas. De cuando en cuando el coletazo de un pez enviaba hasta la playa una ola chata que hacía bambolear la canoa atada a las palancas de bogar. Lentamente se despojó de la ropa y entró cautelosamente al río. Se sumergió varias veces en el agua suave y fresca. Al salir sintió un bienestar inmenso. Permaneció desnudo mirando el agua, y su cuerpo blanco y bien formado se estremeció de placer. Desnudo, blanco, limpio, se presentó frente a la naturaleza y pensó que aquel baño en el río poblado de sombras disponía su ser para presentarlo ante el altar magnífico de la muda selva y del río quieto [55].

En sus solitarios paseos por los alrededores del puerto de Pointe-à-Pitre, Esteban en *El siglo de las luces,* también descubre el encanto de la naturaleza a través del «bautizo» por inmersión en las aguas.

[54] *Cumandá,* o. c., pág. 17.
[55] *Toá,* o. c., págs. 15-17.

> La claridad, la trasparencia, el frescor del agua, en las primeras horas de la mañana, producían a Esteban una exaltación física muy semejante a una lúcida embriaguez. Retozando donde diera pie, aprendía a nadar, sin resolverse a regresar a la orilla cuando era hora de hacerlo; se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz, al estar nuevamente en suelo firme, tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio. A eso llamaba sus «borracheras de agua», ofreciendo el cuerpo desnudo al ascenso del sol, echado de bruces en la arena, o de boca arriba, abierto de piernas y de brazos, aspado, con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado favorecido por alguna Inefable Visión [56].

La visión de Esteban está hecha de sensaciones simples. Una comunión que le permite estar:

> Echado sobre una arena tan leve que el menor insecto dibujaba en ella la huella de sus pasos, Esteban, desnudo, solo en el mundo, miraba las nubes, luminosas, inmóviles, tan lentas en cambiar de forma que no les bastaba el día entero, a veces, para desdibujar un arco de triunfo o una cabeza de profeta. Dicha total, sin ubicación ni época. Tedéum... [57].

En *Los pasos perdidos,* la «identificación» con la naturaleza se da a través de una experiencia similar, explicitada en sus significaciones más directas:

> Aquí es donde nos bañamos desnudos, los de la Pareja, en agua que bulle y corre, brotando de cimas ya encendidas por el sol, para caer en blanco verde, y derramarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. No hay alarde, no hay fingimiento edénico, en esta limpia desnudez, muy distinta de la que jadea y se vence en las noches de nuestra choza, y que aquí liberamos con una suerte de travesura, asombrados de que sea tan grato sentir la brisa y la luz en partes del cuerpo que la gente «de allá» muere sin haber expuesto alguna vez al aire libre (...) Y el sol me entra por entre las piernas, me calienta los testículos, se trepa a mi columna vertebral, me revienta por los pectorales, oscurece mis axilas, cubre de sudor mi nuca, me posee, me invade, y siento que en su ardor se endurecen mis conductos seminales y vuelvo a ser la tensión y el latido que buscan las oscuras pulsaciones de entrañas caladas a lo más hondo... [58].

---

[56] *El siglo de las luces,* o. c., pág. 209.

[57] *Idem,* pág. 215.

[58] *Los pasos perdidos,* o. c., pág. 195.

Pero estas experiencias en el corazón de la selva americana son breves. Rápidamente se vuelve a ser un «intruso», cuya condición de «extranjero» resalta en cada gesto, en cada palabra y en la capacidad de «comparar» permanentemente este «aquí» circunstancial y el «allá» al que se pertenece, mal que pese.

Las puertas del mundo cerrado de la selva no se abren con facilidad y el tránsito de un viaje, sólo da ilusiones momentáneas de integración. Para identificarse plenamente con el buscado «centro», el renunciamiento tendrá que ser más radical y cruzar las barreras de obstáculos que la naturaleza opone tenazmente con fiebres, picaduras de insectos y una muerte que acecha disimulada entre las hojas del Jardín del Edén, serpiente diabólica de mordedura venenosa, símbolo amenazante que convierte el desafío de la «colonización» del espacio en una aventura de significación más profunda. Porque si es evidente que el «templo» no se encuentra ya «dado», se lo puede construir con empeño. El centro del mundo está donde el hombre ha decidido abrir un claro en la selva y significar el espacio. Son los Robinson Crusoe de esta narrativa —y no dioses generosos— quienes «fundan» y dan un «sentido» al mundo americano ávido de definiciones. A ellos están consagradas las páginas siguientes.

3. ROBINSON CONSTRUYE SU MUNDO UTÓPICO

Los protagonistas de la narrativa del «movimiento centrípeto» son siempre extranjeros. Deben ser hombres ajenos al espacio en el que irrumpen como «intrusos», para poseer el punto de vista «extrañado» que otorga una visión «distinta» de la realidad. La mirada diferente permite realzar así la naturaleza por la curiosidad, como pudieron hacerlo los descubridores de América, sensación de maravilla que sigue repitiéndose en pleno siglo XX.

Sin embargo, en forma paralela a la sorpresa y a la admiración que lo inédito les provoca, estos «extranjeros» hacen un considerable esfuerzo por adaptarse. Son «intrusos» con mala conciencia y, al mismo tiempo, son seres que anhelan echar raíces y justificar su «ser» en

el espacio que han invadido. En esta voluntad es perceptible la necesidad libidinal de todo ser humano por «expandirse» en el espacio en que desarrolla sus actividades. Porque si bien en el origen del movimiento que los ha impulsado a huir de la ciudad hacia el interior del continente ha habido un desajuste fruto de una experiencia conflictiva, buscan, apenas llegados a lo que consideran su «centro», una síntesis integradora entre los aspectos más problemáticos de su identidad y la realidad del contorno.

EL DIÁLOGO DEL HOMBRE CON EL MEDIO

Este proceso integrador tiene, sin embargo, diferentes grados de expresión. La más comprensible es la necesidad de «comunicación». Abordado un «nuevo mundo» hay que establecer un «diálogo» con la realidad. Pese a la hostilidad de lo desconocido, hay una voluntad de «intercambio» que se acompaña generalmente de un esfuerzo de «comprensión». Ello implica otras razones.

No se puede ser indiferente cuando se ama la acción y la aventura. Porque es evidente que los héroes de esta novelística son siempre seres «enamorados de la actividad en gran escala», al decir de Woodrow Wilson. Los indiferentes o los pasivos no tientan nunca experiencias «límite» de esta envergadura. Pero además son seres cuya identidad aparece estimulada constantemente por el viaje iniciático que han emprendido y por el proceso dialéctico de la relación entablada con las dificultades del medio. En cierto modo es como si la hostilidad y la sorpresa los motivaran más que una blanda travesía por un espacio sin obstáculos.

Aunque en muchas de estas obras la aniquilación del protagonista marca el dramático final, el proceso puede medirse en términos de un «crecimiento» del yo en términos de desafío individual, apasionante en la medida en que es desproporcionado. La desmesura empieza por la ambición de querer ser Dios, es decir, ser un constructor de mundos. Todo proyecto de utopía —ya se sabe— implica una vocación de poder «omnisciente» en los límites del espacio donde pretende edificarse. Un Dios que tal vez es modesto, como un Robinson Crusoe enfrentado a un mundo en el que tiene que supervivir. El mejor

ejemplo de esta expresión literaria, se da en la vida y en la obra de Horacio Quiroga.

Quiroga no sólo relató la aventura de los «desterrados» en la selva, sino que él mismo decidió hundirse en el medio físico de su ficción. Los personajes de su narrativa son «forasteros», extranjeros o fronterizos, seres que han olvidado en alguna parte sus banderas, sus países, apareciendo hermanados desde sus orígenes diversos —alemanes, belgas, brasileños, etc.— en una suerte de epopeya de conquista y derrota individual. A esta columna de «descolocados» pertenecería él mismo, agricultor, colono, constructor de su propia casa, pionero y cazador, partero de sus hijos y solitario explorador. Quiroga, llamado el T. E. Lawrence hispanoamericano, mantuvo un permanente e intenso contrapunto entre su vida y su obra, relación que ha subyugado a la crítica literaria. Basta pensar en los ensayos de Ezequiel Martínez Estrada, H. A. Murena y Noé Jitrik aproximando palabra y acción desde una perspectiva «existencial» y en Emir Rodríguez Monegal, autor de una biografía de Quiroga apoyada en cada capítulo por la creación en que se fue revirtiendo [59].

Porque en la decisión voluntaria de Horacio Quiroga de abandonar la ciudad de Buenos Aires por la selva de las Misiones, hubo un desafío consciente de asumir un destino «robinsoniano» que él mismo definió como: «la aptitud de desenvolverse, con muy pocos pesos —y cuanto menos, mayor la competencia, desde luego— en un ambiente hostil» [60], y que tiene una importancia significativa desde la perspectiva de nuestro trabajo.

La regla de este desafío es la soledad del protagonista frente al medio. En relatos como *Los inmigrantes,* la empresa de poblamiento

---

[59] Noé Jitrik, *Una obra de experiencia y riesgo* (Arca, Montevideo, 1967), H. A. Murena, «El sacrificio de Horacio Quiroga», incluido en *El pecado original de América* (Sur, Buenos Aires, 1954, págs. 89-98), Emir Rodríguez Monegal, *El desterrado, Vida y obra de Horacio Quiroga* (Losada, Buenos Aires, 1968).

[60] La bibliografía de Horacio Quiroga sobre el tema del hombre contra el medio selvático incluye relatos de *Cuentos de la selva, El salvaje, Anaconda, El desierto, La gallina degollada y otros cuentos, Los desterrados* y *El regreso de Anaconda y otros cuentos.* Para mayor detalle consultar la Bibliografía de títulos y autores que figuran como apéndices de esta obra. El escenario de la selva misionera paraguaya aparece también en los relatos *Carpinchos* y *El Coruguá* de Augusto Roa Bastos incluidos en *El trueno entre las hojas* (Losada, Buenos Aires, 1953), donde inmigrantes alemanes y polacos, respectivamente, luchan y se adaptan en un medio al mismo tiempo hostil y generoso.

está condenada al fracaso. En *El desierto,* los niños que quedan solos en un punto aislado cuando su padre muere, están igualmente condenados. La naturaleza selvática tiende trampas a quienes se adentran en sus límites poseídos de la soberbia de creerse dioses. Una víbora mata a Paulino en *A la deriva;* el sol fulmina a Mister Jones en *La insolación;* pese a la instintiva premonición de los cinco perros *fox-terriers* que lo rodean, las hormigas borran todo vestigio humano del «intruso» en *La miel silvestre,* y otra víbora pica mortalmente al niño en *Los cazadores de ratas,* «ese torpe osezno» como es visto el hijo de los colonos a través de los ojos del reptil.

En la desigual lucha individual, el héroe «robinsoniano» encuentra, a veces, inesperados aliados en los animales del mundo que pretende «colonizar». La serpiente anaconda salva de la muerte a un hombre enfermo en *El regreso de Anaconda.* En otros relatos —especialmente en *El paso de Yabebirí* y en *Historia de dos cachorros de Coatí y de dos cachorros de hombre,* incluidos en el volumen *Cuentos de la selva*— una alianza entre especies del reino animal y el hombre, ese extraño «ser de poco pelo», se da con naturalidad frente a otros enemigos más poderosos.

LA AMBICIÓN DE POSEER LA SERPIENTE DE ORO

Pero no debe idealizarse excesivamente este empeño de conquista. Muchas veces es la pura ambición, reedición actualizada de las febriles búsquedas de otros siglos, tras las riquezas esquivas de El Dorado o el Paititi, la que motiva el movimiento centrípeto. Lo recuerda al pasar el protagonista de *Los pasos perdidos* y se explicita claramente en *La serpiente de oro.*

Contados por un balsero del alto Marañón, los diecinueve relatos trabados que integran esta obra de Ciro Alegría, forman un cuadro del mundo cerrado del valle de Calemar, en las lindes de la selva amazónica peruana. Desde las primeras páginas se resalta la importancia del río:

> Por allí vienen los forasteros, y nosotros vamos a las ferias de Huamachuco y Cojabamba, llevando coca de venta, o a pasear simplemente.

> Los vallinos somos andariegos, acaso porque el río —¡Nuevo Dios!— nos plasma con el agua y la arcilla del mundo [61].

Desde el punto de vista de los *vallinos*, la llegada de los «extranjeros» por el río supone una alteración del tradicional ritmo de vida local. Así, cuando Osvaldo Martínez de Calderón aparece se pueden decir:

> Un forastero de tan lejos —¡dónde diablos quedará esa Lima tan mentada!— es un acontecimiento, y nos ponemos a charlar de todo [62].

Pero el río Marañón no es sólo medio de transporte, sino que encierra en las arenas de su lecho el codiciado oro que buscan los «intrusos» como Osvaldo. De allí su nombre, «la serpiente de oro». De allí, la maldición que caerá sobre los ambiciosos.

«Eso es un emporio de riqueza, de metal tirado...» se explica al principio, por lo que no debe extrañar que Osvaldo, un ingeniero limeño venga y explore su cauce para comprobar que, en efecto, abunda en ricas pepitas de oro. Echado en la orilla del río puede soñar con una gran empresa de explotación a la que proyecta bautizar, justamente, con el nombre de «La Serpiente de Oro».

Sin embargo, al estar cegado por la ambición, Osvaldo no presta la debida atención a las lecciones severas de la naturaleza que le da el viejo Don Juan, conocedor del mundo cerrado de la selva. Frente al bisoño ingeniero que espera triunfar «utilizando métodos científicos», le cuenta que:

> Ande, selva y río son cosas duras, señor. Hace algunos años pasaron por acá tres exploradores. El uno era peruano, Alejandro Lezcano, y los otros polacos. Iban armados de winchesters, revólveres, planos, mapas, brújulas, conservas y todo un cargamento de baratijas, pues su objeto era explorar las selvas del Huayabamba, río que, como usted sabrá, nace en estos lados y va a desembocar al Huallaga [63].

---

[61] *La serpiente de oro*, en *Novelas completas* de Ciro Alegría, Aguilar, Madrid, 1959, pág. 9.

[62] *Idem*, pág. 12.

[63] *Ibidem*, pág. 50.

Confiados en sus métodos los exploradores se metieron «en pleno corazón del bosque, entre el fango y una espesura que no dejaba ver el sol ni permitía orientarse y ni siquiera andar» [64]. El optimismo del grupo debió ceder a las dificultades.

> Hay que estar entre fieras, insectos y reptiles y bajo una lluvia perenne para comprender la infinita tortura de los días. Pero nada es tan tremendo como la selva misma, como la vegetación en sí. Siempre ante los ojos troncos añosos, ramas, bejucos, lianas, en una confusión tormentosa, en un entrevero inextricable, deteniendo y enredando al hombre, haciéndolo caer, aprisionándolo... [65].

Pese a sus mapas, planos, conservas, brújulas y «chucherías» los confiados expedicionarios desaparecieron en la selva. «No se supo de ellos nunca. No llegaron al otro lado, allí a los pueblos donde hay pueblos, ni a éste aparecieron más. Es la selva, mi señor...» [66]. Frente a la fragilidad del destino humano se subraya, una vez más, que: «Ande, selva y río son cosas duras, señor», es decir, «eternas».

La importancia del medio —«aquí la naturaleza es el destino»— llega a ser admitida por Osvaldo. El día en que ha comprobado la riqueza en oro de las arenas de las orillas, se baña desnudo en las «frescas aguas diáfanas» del río. Luego se echa a contemplar un hermoso atardecer que cae sobre el valle tropical. En ese momento comprende que la naturaleza no es únicamente espectáculo y decorado, sino factor esencial de la modificación de su identidad. El que «salió» de Lima, ahora es «otro»:

> Se echa a pensar en su situación, en haber cambiado tanto, llegando hasta mascar coca y dormir con los cholos, y a sobrevivir con una rara reciedumbre a las penalidades, y a creer aún en cuentos de penas. Y advierte que ya no es el limeño de otrora, sin ser tampoco un hombre del Marañón. Y nuevas dudas vienen a roer su entraña dolida. ¿Volverá? ¿Se irá? Todo lo que le rodea es tremendo, sorpresivo, y no sabe él mismo de los abismos que ha atravesado en cuerpo y alma, ni de los que podrá cruzar todavía [67].

---

64 *Ibidem*, pág. 51.
65 *Ibidem*, pág. 53.
66 *Ibidem*, pág. 56.
67 *Ibidem*, pág. 145.

Mientras está reflexionando así, lo pica mortalmente una víbora. Sus proyectos de hacerse rico quedan abruptamente cortados. Aterrado, comprueba que va «a terminar así, ignorado y solo, en un mundo miserable y salvaje», en medio «del oro regado» [68].

El extranjero, Dios blanco pretencioso que no puede disimular su aspecto de «recién llegado» descolocado a los ojos de los nativos, reaparece desde una perspectiva insólita en el relato de Arturo D. Hernández, *El animal sobre sus patas traseras.* El narrador es aquí otro morador natural de la selva, pero no se trata de un indio, ni de un «Adelantado», sino de un par de animales. Un roedor y un reptil se enfrentan al colono que ha abierto un «claro» en la selva por la vía purificadora del fuego y la violencia del machete.

La integración del hombre al medio se cumple a través del «vacío» que va abriendo a su alrededor para protegerse. De ese espacio se van expulsando plantas, árboles y animales «nativos», para irlos sustituyendo por flores, hortalizas, bueyes, perros y pájaros en jaulas, traídos e implantados a la fuerza, elementos de aculturación que se integran a la realidad de la selva para pasar a constituir parte de su nueva identidad.

UNA ISLA MUY HERMOSA

La construcción de un mundo propio, edificado a golpes de machete en el centro de la selva peruana, constituye también el empeño de Fushía en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. Como otros «robinsones», Fushía busca un refugio en la selva porque huye de «soldados y guardias». La isla, «el mejor lugar que existe», representa la imagen ideal del paraíso. Está escondida en una laguna en el centro de la *floresta,* a la que sólo puede accederse a través de un *caño* en el que parece todo «girar en redondo» y donde:

> Navega casi a oscuras, el bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y además tanto murciélago [69].

---

[68] *Ibidem,* pág. 147.

[69] *La casa verde,* Seix-Barral, Barcelona, 1965, pág. 104.

La dificultad de acceso casi laberíntica, en la medida que lo aísla y protege, llevan a Fushía a «fundar» su territorio con la ayuda de los indios, habitantes naturales de la selva.

> Los hombres tumbaron los árboles, las mujeres desyerbaban y cuando quedó un claro los huambisas hicieron estacas, les sacaron filo y las clavaron en círculo [70].

Un espacio vacío, las estacas que demarcan un territorio y la consagración del espacio en un círculo, establecen las bases de lo que llamará luego «su patria» [71]. Allí vive durante varios años con Lalita, su fiel compañera. Pero allí también sucumbe asaeteado por los aguijones de insectos. «El loco de la isla» es finalmente capturado y sólo podrá vivir, enfermo y debilitado, con los recuerdos de su paraíso.

Sin embargo, a diferencia de otras novelas de la selva, *La casa verde* tiene varios centros. Los puntos de vista son múltiples, el espacio y el tiempo se entrecruzan en escenarios diversos y los «polos» donde se integra la identidad varían según la perspectiva asumida. Fuera de la «isla» de Fushía, la acción espacial y temporal oscila entre el «templo» cristiano, representado por la Misión religiosa de Santa María de Nieva, y el pagano, encarnado por el prostíbulo de la «Casa verde». Por un lado:

> Santa María de Nieva se alza en la desembocadura del Nieva en el Alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites. Frente a ella, emergen del Marañón dos islas que sirven a los vecinos para medir las crecientes y las vaciantes. Desde el pueblo, cuando no hay niebla, se divisan, atrás, colinas cubiertas de vegetación y, adelante, aguas abajo del río ancho, las moles de la Cordillera que el Marañón escinde en el Pongo de Manseriche (...) Santa María de Nieva es como una pirámide irregular y su base son los ríos (...) Y más arriba todavía, en dos colinas que son como los vértices de la ciudad, están los locales de la Misión: techos de calamina, horcones de barro y de pona, paredes enlucidas de cal, tela metálica en las ventanas, puertas de madera [72].

[70] *Ibidem*, pág. 238.
[71] *Ibidem*, pág. 364.
[72] *Ibidem*, pág. 23-24.

Ese centro misionero representa un «foco» de «civilización» en un mundo selvático y hostil con el cual apenas está comunicado. El río es la única vía de acceso y de salida a la Misión, un río de aguas turbias que transcurre «entre dos murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso» y que tiene «diez kilómetros violentos de remolinos, rocas y torrentes».

Bonifacia, conocida más tarde como «la selvática», cristiana que también «habla pagano» como los indios *aguarunas, shapras* y *huambisas,* es pupila de las monjas pero asegura, al ser expulsada de la Misión, la comunicación entre los dos mundos, porque en realidad no pertenece íntegramente a ninguno de ellos, lo que es el drama del mestizaje.

> Pero yo no soy como ellas, Madre —dijo Bonifacia—, La Madre Angélica y tú me dicen siempre ya saliste de la oscuridad, ya eres civilizada. Dónde voy a ir, Madre, no quiero ser otra vez pagana [73].

Salir de la «oscuridad», es para Bonifacia un modo de pasar a ser una de «las habitantas» de *La casa verde,* el «centro» fundado por el arpista Anselmo, otro «selvático», que para no olvidar lo «linda» que es la selva ha pintado todo de verde. La «edificación» del prostíbulo es también emblemática y representativa de esta voluntad «fundacional» en que se expresa la identidad en busca de raíces.

> Fue así como nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; los tablones, las vigas y los adobes debían ser arrastrados desde el otro límite de la ciudad (...) Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos [74].

La casa de la Chunga, la «Casa Verde» llega a erguirse «singular y céntrica como una catedral» [75]. Es un «centro» que polariza parte del «movimiento centrípeto» en un duelo que tiene a sus contendores en el músico Anselmo, por un lado, y el Padre García, por el otro, mundos pagano y cristiano finalmente reconciliados con la muerte del arpista y el velorio y entierro cristiano con que se cierra la novela.

---

73 *Ibidem,* pág. 68.

74 *Ibidem,* pág. 95-96.

75 *Ibidem,* pág. 141.

LA HOSTILIDAD COMO ENRIQUECIMIENTO

La dualidad en las relaciones espaciales creadas en estas novelas ofrece un interesante campo de estudio crítico. Las fusiones y las defusiones que se van produciendo en la constante interacción de las fuerzas opuestas de ajuste y desajuste con el medio, enriquece y otorga particular intensidad a la narrativa que la describe. Si bien el caso de Horacio Quiroga es excepcional en más de un sentido, es evidente que es paradigmático de la relación conflictiva del «Dios-intruso» con el medio que anhela convertir en «su» mundo. Muchas obras menores de autores hispanoamericanos aparecen reproduciendo trágicamente este esquema.

Caracteres y personajes mal definidos cobran una inesperada dimensión gracias a la intensidad de estos espacios hostiles «vividos». El escenario otorga una profundidad al conflicto de seres que, fuera de ese contexto, se desinflarían y pasarían a ser «caracteres planos», según un distingo ya clásico entre *round and flat characters* [76]. Si la selva termina por destruirlos, como sucede en *La Vorágine,* en *Toá,* en *Sangama,* en *Kilómetro 83* y en *Desde el río,* antes de aniquilarlos los ha transformado en seres trágicos.

Se puede decir que la conciencia del héroe que lucha contra las irrupciones de un espacio «hostigante», se enriquece sensorialmente y logra un particular incentivo para desarrollar habilidades que ese mismo ambiente le otorga en respuesta al desafío original. La identidad de estos «extranjeros» se cristaliza alrededor de mecanismos de defensa selectivos. Son las identidades agresivas que buscan imponerse. Pero otras, al mismo tiempo, parecen sucumbir a la fatalidad del destino y atraer, como los pararrayos, la violencia que desencadenan a su alrededor. Su problemática, siendo individual es generalmente representa-

---

[76] En *Aspects of the novel,* E. M. Forster distingue entre personajes «planos» y «esféricos». «Una gran ventaja de los personajes planos es la de que se reconocen fácilmente en cuanto llegan» —escribe— y además que el lector los recuerda después sin dificultad. Son caracteres-tipo, casi estereotipos de comportamiento, y abundan en la literatura. Los esféricos, por el contrario, son complejos y difíciles de clasificar. Los personajes de la novelística de Dostoievsky integran esta vasta galería de seres que «no pueden caracterizarse en una sola frase» (Harcourt Brace, London, 1957).

tiva de una más vasta y colectiva. Por lo tanto, es apta para ser novelesca y en ella pueden reconocerse lectores de todas latitudes.

En la medida en que estos héroes son derrotados por el medio, es todo un esfuerzo civilizador y, por lo tanto, de «ordenamiento» de la realidad, el que fracasa. Por ello, la tentación de abordar literariamente el escenario selvático se repite, no sin cierta monotonía temática, a partir del éxito de *La Vorágine* en 1924 y del paradójico y paralelo «fracaso» de Arturo Cova. La narrativa de la selva se convierte en un sub-género. Sus cultores son legión en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Paraguay.

Borrachera verde de Raúl Botelho Gosalvez, publicada en 1937, lleva por dedicatoria: «Este libro fue escrito por un escéptico que tenía por Biblia a *La Vorágine*». En las selvas del Bení boliviano, Teófano Cuéllar repite el itinerario del protagonista de la novela de Rivera. Va a refugiarse con Débora, un amor maldito como el de Alicia para Cova, en una hacienda aislada.

Cruzan ríos, entre ellos «la calle mayor del Bení», y llegan a un punto aislado que pretenderán convertir en el «centro» de su nueva vida. El primer paso iniciático pasa por el bautizo en las aguas puras de la fronda.

> Al llegar el día, fuimos con Débora a bañarnos en una aguada vecina; la ablución matinal nos abrió el alma y bajo el cielo luminoso juré a Débora luchar por el futuro, empeñarme en el trabajo hasta que un día mis sudores conquistaran desahogo y seguridad para los años del mediodía, cuando comienza a insinuarse el crepúsculo de la vida [77].

Pero poseído por la misma violencia de otros protagonistas de esta narrativa, Teófilo es incapaz de controlarse, agrede y maldice a Débora, se emborracha y abandona el trabajo. «Estas lejanías y el alcohol son los culpables», se dirá a modo de excusa, descubriendo que haber huido hacia la selva no lo ha liberado, sino que «las cadenas le pesan más que nunca».

La selva como representación del mundo cambia en consecuencia. Inicialmente:

[77] Raúl Botelho Gosalvez, *Borrachera verde,* (Ediciones Isla, La Paz, 1967), pág. 28.

> Se asemeja a un templo donde hacen de pilares los troncos centenarios, de arbotantes las masas de lianas y bejucos; sus bóvedas se extienden al margen de los ríos y lagos (...) La selva no guarda ídolos, porque en este verde templo todos son dioses, desde los árboles bravíos que en los *surazos* tienen cóleras divinas y terribles, hasta el microscópico animalito, gestos de la enfermedad, la muerte y la podredumbre. (...) La selva es el templo de la lujuria de la tierra [78].

Pero apenas Teófano fracasa en su empeño de edificar una vida apacible en su centro, esta imagen paradisíaca del «templo» se transforma y la selva pasa a ser:

> Estas florestas son madrastras que en fobia perpetua se ensañan y destrozan, desarman y aniquilan. Sin embargo, eran el último refugio para mi desgracia.
>
> Decir selva, es decir angustia.

Pero un sentimiento lo tienta, hasta el punto de que en las últimas líneas decide:

> Otra vez la selva. Me interné demasiado (...) Ando... ando... ando... la selva... la borrachera verde [79].

Esta misma atracción angustiosa hacia el laberinto vegetal del Bení y el Pando, departamentos de la selva, han fundado lo que se ha llamado «la literatura boliviana del trópico» que se hace remontar a las *Páginas bárbaras* (1914) de Jaime Mendoza. Una tradición que pasa por *Siringa* de Juan B. Coimbra, *En las tierras de Benín* de Luciano Durán Bóger, *Tierras hechizadas* de Adolfo Costa du Rels, *Cuentos de dos climas* de Pedro Díaz Machicao, *Selva* de Humberto Guzmán y una larga lista de novelas y cuentos regionalistas donde el hombre es derrotado por el medio [80].

[78] *Idem,* pág. 64.

[79] *Ibidem,* págs. 63 y 89.

[80] La narrativa «tropical boliviana» es estudiada en detalle por Fernando Díez de Medina en *Literatura boliviana* (Aguilar, Madrid, 1954). También en el apéndice de Carlos Castañón Barrientos a la edición de *Borrachera verde,* se brindan detalles sobre esta literatura proyectada «hacia fuera, hacia el paisaje» y donde «la geografía tiene un peso formidable». El propio Botelho reincidió en el tema en *Tierra chúcara,* novela costumbrista de los llanos del Beni publicada en 1957 (Ediciones Zig-Zag, Chile).

LOS GRANDES ESPACIOS COLONIZADOS

Pero no siempre la ficción del movimiento centrípeto lleva a esta disolución del héroe en el contorno. Los «robinsones» a veces triunfan y edifican «su» mundo venciendo dificultades y obstáculos. Cuando se abren los claros en la selva y se fundan «las Ciudades» se pasa, inevitablemente, a otra etapa. El grupo, la conquista colectiva sucede al explorador solitario. Otra literatura menos angustiada, pero representativa de un esfuerzo de «integración» y de «identificación» del hombre en un medio extraño, establece los piquetes de las nuevas colectividades americanas y un nuevo nivel de «diálogo» se entabla.

Estamos frente a una literatura social de inmigración como *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, *La pampa gringa* y *Viento Norte* de Alcides Greca, o frente a los títulos alegóricos de *Puerto América* de Luis María Albamonte o *Madre América* de Max Dickman. En la progresiva ampliación del radio social que estos grupos de inmigrantes inauguran en una naturaleza hostil y variada, no dejan tampoco de producirse crisis de adaptación.

En efecto, a escala colectiva también pueden producirse derrotas. La identidad del extranjero sucumbe a las potencias locales como se cuenta en *El inglés de los huesos* de Benito Lynch o en *Canáan* de José Pereira de Graca Aranha. Sin embargo, estas son «falsas» derrotas. Porque si un espíritu —el europeo— sucumbe, otro «triunfa»: el americano, pero no en una forma maniquea. El nuevo esquema es «sincrético», integra culturas importadas y preserva formas paradisíacas locales. En cierto modo, se sostiene en *Canáan* que el espacio natural de la selva es tan espléndido que «colonizarlo» es destruirlo. Por eso al ser vencidos por la naturaleza, los colonos alemanes Milkan y Lentz descubren una «nueva» forma de armonía con el contorno. Abolidos los esquemas de pioneros europeos, borradas las aristas más agresivas de su identidad, se integran a un mundo bíblico, apacible y descubren «otras» formas no previstas de felicidad, tal vez la verdadera síntesis de la identidad americana.

4. LOS HIJOS MESTIZOS DE LA SELVA AMERICANA

Aunque parezca que el viaje iniciático ha terminado, estamos todavía lejos del final. Hay otras variantes en la espiral laberíntica de la búsqueda de la identidad que nos obligan a volver a los anchos ríos americanos que atraviesan la selva como un «sistema nervioso y sanguíneo». Tenemos que acompañar a otros aventureros echados en el fondo de una canoa o apoyados en la borda de un pequeño vaporcito que remonta la corriente y los siglos de la historia.

Pero los héroes de estas páginas —a diferencia de los estudiados hasta ahora, preocupados únicamente por «sí mismos»— se proponen «cambiar» la vida de los «demás». Terminar con la explotación de indios, peones de caucherías y obreros de *ingenios* azucareros, constituye el eje de su búsqueda. Al viajar a la selva a intentar rescatarlos de la violencia y la explotación de que son objeto creen descubrir un «sentido» a la vida y la «fe» perdida en la ciudad. Pero una vez confrontados con la realidad selvática percibirán no sólo la desmesura del propósito original, sino que transformarán su visión social por una «integración» panteísta en el medio, muchas veces acompañada del amor de una indígena.

DESDE EL RÍO, HACIA LA MUERTE

Rafael Martínez, un médico que se sabe condenado a muerte por una enfermedad incurable, decide abandonar todos sus bienes y a su compañera, para consagrar los últimos meses de su vida a trabajar en un buque clínica que recorre un río selvático mexicano. Este es el esquema simple y apasionante de la novela *Desde el río* de Alfredo Leal Cortés.

El propósito «social» y filantrópico queda, sin embargo, rápidamente absorbido por la presencia «omnisciente» de ese río que llega a ser «todo» en la novela. «Allí todo se origina en el río», le habían advertido en Ciudad México antes de partir. La fuerza de este río,

que da título a la novela, convierte a los seres humanos que habitan en sus orillas en existencias sin importancia, aplastadas por la vegetación y el imperio acuático que reina y gobierna los ritmos vitales. «Agua, agua, agua. Como si en estas inacabables llanuras hubiera alguien descargando el agua bíblica del diluvio» [81], se dice abrumado a poco de haber llegado.

Martínez comprende rápidamente la ambigua condición del río. Por un lado, su corriente es «túnel-carretera», sinuoso canal de comunicación por el que circulan las informaciones. «Por el río lo sabemos todo», le confiesan los indios [82]. Por el otro, sus aguas separan y fragmentan el territorio de la selva, haciéndolo estallar en «islas» que forman verdaderos archipiélagos en el corazón del territorio mexicano. Una visión desde la cabina de una avioneta le da la clave del espacio selvático:

> Abajo, un espejo gigante ha sido roto. Cada pedazo es una pequeña laguna y, como boas blanquedas, ríos, arroyos, canales, envuelven el llano hasta fragmentarlo en islotes de todos tamaños.
>
> Archipiélagos de verdes violentos matizados con pequeños puntos oscuros de cabezas de ganado; tierras barrosas, ardidas por la hoguera celeste, quebradizas al ser abandonadas por la humedad; aguas oscuras, sucias, turbulentas, o cantarinas, transparentes, móviles como gaviotas de plata [83].

El agua del río no sólo «separa» la geografía, sino dos etapas de la vida del Doctor Martínez. Frente a la corriente del Usumacinta, intenta racionalizar su decisión de ir a trabajar como médico en la selva:

> La razón, indiferente a lo emotivo, me regresó a este mi nuevo, transitorio y difícil círculo; soy un ser sin pasado, renuncié voluntariamente a ese largo recorrido que significa tener anterioridad [84].

Las enfermedades de los indios, las persecuciones de que son objeto, son olvidadas en una progresiva inmersión en un panteísmo animista, porque:

---

[81] Alfredo Leal Cortés, *Desde el río* (Joaquín Mortiz, México, 1956), pág. 43.
[82] *Idem,* pág. 110.
[83] *Ibidem,* pág. 43.
[84] *Ibidem,* pág. 37.

> La inmensa lengua de agua es un dios viviente para los habitantes de estas regiones y el capitán, sin verme o dirigirse a mí, habló sobre esta piel fría por donde ahora navegábamos. Cuenta innumerables historias y le asigna su papel médico. Dice que el río es el mejor de los parteros porque ayuda a la tierra para que sus semillas germinen lozanas y vigorosas. También lo convierte en un curandero porque sus aguas borran las desdichas. El viejo habla sobre el río; para él es una especie de amante, cónyuge, principio y fin de su existencia [85].

Este universo panteísta en el que pretende disolverse y en el cual ha decidido morirse, sin embargo lo rechaza, recordándole que es y seguirá siendo «un intruso en el paraíso». Cuando ve a un grupo de indios bañarse felices en un remanso del río, comprende que nunca podrá ser uno de ellos:

> Recomenzaban el salto y la natación en medio de aquel contrapunteado coro de alegría. ¡Cómo los envidiaba! ¿Por qué yo no fui hecho de esa arcilla? He llegado hasta aquí, hasta el río que es vida, hasta la selva que es multiplicación continua, tal vez por instinto, probablemente para aspirar esa vitalidad que aquí todo lo rodea [86].

La vitalidad que todo lo rodea es indiferente al pretendido reordenamiento que los «intrusos» pretenden imponerle. En ella reinan otros mitos y otros dioses, cuya dimensión el Doctor Martínez intuye, pero en la cual no puede penetrar. Divinidades mencionadas por un arqueólogo al principio de la novela —Tlazoltéotl (diosa de la tierra) y Cocijo (deidad del agua)— que adquieren al final una significación simbólica.

LA CÓPULA DEL RÍO CON LA SELVA Y LA HIJA DEL AGUA

La dimensión mítica de una cosmovisión indígena, descubierta por un médico al final de un periplo iniciado con la voluntad de combatir las injusticias sociales del mundo selvático, constituye también el tema esencial de la novela *Toá* de César Uribe Piedrahita.

---

[85] *Ibidem*, pág. 78.
[86] *Ibidem*, pág. 69.

Antonio de Orrantía, médico bogotano, ha solicitado «un puesto lejano en la selva» para satisfacer «sus vagos deseos de liberación» y ayudar a los caucheros a liberarse del «dogal» de la naturaleza y de la codicia de los hombres. Pero apenas se ha sumergido en la selva, mientras lo conducen en una canoa aguas abajo, medita:

> Allá lejos, envuelta en la tenue opacidad del recuerdo, veía su cama blanda, limpia e invitadora. Veía su casa, su vida pasada viajando por países civilizados. De nuevo quiso maldecir de su tierra y del día en que se vino de Europa [87].

Porque se da cuenta de que:

> No pensó nunca que, al solicitar un puesto lejano en la selva o en una isla, sus vagos deseos de liberación, las ansias de medir su voluntad y su capacidad de acción, se pondrían tan duramente a prueba desde el principio de la odisea [88].

Sin embargo, su anhelo de contribuir a cambiar la situación de los obreros caucheros no ceja frente a la hostilidad de los elementos naturales porque es consciente de que:

> La selva no era más cruel que los hombres que pretendían poseerla. Presentía vagamente que la tremenda lucha que se libraba allí cerca, no era sólo la lucha biológica; había algo más terrible: el hombre blanco, lascivo y codicioso, violaba bestialmente la Naturaleza y pensaba dominarla así [89].

Por esta razón, cuando se abandona a los encantos del Jardín del Edén en el que se siente felizmente entregado, no quiere olvidar la razón de su combate:

> Si en la noche del baño a la luz de la luna sintió que se entregaba dócilmente a la caricia del río y a la invitación de la selva, ahora pensaba que debía prepararse para rescatar al hombre del dogal de la Naturaleza y de la codicia del intruso bestial. Su cabeza, torturada por mil

[87] César Uribe Piedrahita, *Toá* (Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1942), pág. 17.
[88] *Ibidem*, pág. 17.
[89] *Ibidem*, pág. 27.

presunciones, y su corazón, vecino al desmayo, no dejaban brillar la llama que, en el fondo de su ser, lo empujó siempre hacia el lugar del combate [90].

Al recorrer tolderías indígenas y caucherías, el Doctor Orrantía va comprobando que «la selva no era nada» y que «la catástrofe no se debía a la Naturaleza», sino a los hombres que «importaron las enfermedades y trajeron el suplicio y la muerte a los habitantes de los bosques húmedos donde crecía la siringa» [91].

El «combate» de Orrantía no dura mucho. Poco a poco cae en un sopor pasivo, resultado de fiebres palúdicas, del cual sólo podrá sacarlo el amor de la indígena Toá, cuyo nombre en lengua *siona,* quiere decir «el fuego». Sus ansiedades de justicia social se tranforman en una pasión sensual y paternalista.

Orrantía se pasa las horas con Toá explicándole «la vida en las ciudades populosas y hablándole del mar, de los buques y mil cosas que la muchacha escuchaba con asombro» [92]. Mientras el mundo de Orrantía tiene referencias concretas cuyo mensaje intenta inculcar a la indígena, el de Toá es de una sencillez en apariencia elemental. En efecto, cuando una mañana Antonio le pregunta: «¿De dónde eres, Toá?», la muchacha le contestó ingenuamente:

—¿Yo... señor? Yo soy del río...
Sí, era hija del agua, había nacido de la cópula del río con la selva [93].

Como Griselda en *La Vorágine,* como Rosario en *Los pasos perdidos,* Toá es «hija del medio» en que vive y no se plantea problemas existenciales de raíces ni de identidad. Simplemente, no entiende las alusiones de Orrantía. Pero además, como criatura mitológica, «hija de la selva», Toá lleva en sí los gérmenes de una maldición.

Esta condición mitológica de Toá necesita una explicación complementaria. Los «hijos naturales» de la selva han nacido de un rapto pasional del sol marcando la faz radiante de la luna «con un ósculo de fuego», según la tradición que en *Huisumabu* recoge Francisco Odicio Román. De esa unión, nunca más repetida entre el Sol y la Luna,

90 *Ibidem,* pág. 30.
91 *Ibidem,* pág. 66.
92 *Ibidem,* pág. 87.
93 *Ibidem,* pág. 88.

nacieron siete hijos que descendieron a la Tierra por una escalera ígnea para enseñar a los hombres —reeditando en América la tradición mitológica de Prometeo— el uso del fuego, cómo aprovechar los frutos del bosque y los animales, cómo hacer ollas de barro, arcos y flechas y cómo construir embarcaciones para navegar los ríos.

Fueron estos hijos del Sol y la Luna los que enseñaron a los hombres a dominar la Naturaleza. Desplazándose por los cuatro puntos cardinales de la jungla «fundaron» las tribus que pueblan hoy el mundo amazónico. Esta leyenda que fue glosada por Gutiérrez de Santa Clara, mestizo criollo de origen mexicano que vivió en el Perú colonial, forma parte de los textos míticos precolombinos sobre el origen del mundo [94].

Pero —tal como se recuerda en otra leyenda mitológica, *Bajo el cielo de los chamas,* del escritor Arturo Burga Freitas— los hijos del sol (llamado *Bari)* y de la luna *(Use)* no pueden abandonar el lugar donde han nacido. Les está prohibido por ley divina. Sus raíces son incuestionables y a ellas están uncidas del nacimiento a la muerte. Por esta razón, cuando Antonio de Orrantía quiere llevarse a Toá para «vivir siempre juntos» lejos del solar nativo, viajando «hasta el mar y más allá», la india muere en sus brazos. Y con ella muere el hijo «mestizo» que tenía en sus entrañas. «Ambos, desangrados murieron en mis brazos», explica entristecido el médico derrotado.

Esta es una maldición que ha invertido, además, el sentido de la búsqueda existencial del Doctor Orrantía. El «movimiento centrípeto» que lo había llevado a la selva a liberarse y a intentar liberar a los «demás», se ha transformado en la obsesión contraria: «huir» del «centro» hacia la periferia, volver a su tierra, volver al mar. Con estas palabras, musitadas en un delirio febril mientras yace en el fondo de una canoa: «Vamos al mar», se cierra la novela.

---

[94] «En toda esta tierra tamaña como es, que los Yungas señores habían y todos los indios que en ella habitaban, adoraban dos dioses que el uno se decía Cons y el otro Pachacama, como dioses principales, y por asesores tenían al sol y a la Luna diciendo que eran marido y mujer y que estos eran multiplicadores de toda la tierra», cuenta Gutiérrez de Santa Clara en su historia *Las Guerras Civiles del Perú* al hacer referencia a la «Pareja del sol y la luna». La misma leyenda es contada por Antonio de Calancha en su *Crónica Moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú.* Textos incluidos en la antología *La narración en el Perú* de Alberto Escobar (Librería Juan Mejía Baca, Lima, 1960), págs. 7-8.

«CANAIMA», EL ETERNO COMBATE DEL BIEN Y DEL MAL

El fracaso de los reformadores del «orden» del mundo cerrado de la selva y la desorientación de los fugitivos en busca de su identidad, han probado que se necesita de otra determinación para superar los obstáculos que impiden el acceso a ese «centro» del ser americano. El sentido de la aventura, una cierta irresponsabilidad y el entusiasmo juvenil de Marcos Vargas en *Canaima,* la novela de Rómulo Gallegos, indican que la experiencia sólo puede ser intentada si el viaje iniciático se asume como una empresa vital y agresiva de conquista y posesión.

Marcos Vargas tiene veintiún años y vive con sus padres en Ciudad Bolívar, en la frontera del mundo selvático, del cual llegan los ecos míticos de riquezas abundantes: caucho, oro, diamantes, que sólo esperan que espíritus emprendedores y jóvenes arriesgados recojan sus fáciles frutos. Cuando su padre se ve arruinado, Marcos decide ir a la conquista de esas riquezas. Así lo anuncia a su apesadumbrada madre:

> No se aflija, vieja. Pronto estará nadando en un río de oro que le traerá su hijo, de donde broten los manantiales, por más lejos que sea [95].

«La Guayana es de los aventureros». Marcos ha escuchado desde pequeño con «emoción religiosa» esta consigna y ha adquirido:

> Con la eficacia de un vigoroso instinto aplicado a su objeto propio los únicos conocimientos que le interesaban,

es decir,

> La geografía de la vasta región que luego sería el escenario fugitivo de su vida de aventurero de todas las aventuras [96].

Una manera de decir que desde niño «sabe lo que quiere», aunque sus padres lo creyeran «como alelado».

Sin dinero, apenas con «su suerte por el camino y ante la vida», parte a «luchar entre los hombres y contra ellos». Frente a él están

[95] Rómulo Gallegos, *Canaima,* (Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1968), pág. 19.
[96] *Ibidem,* pág. 16.

las aventuras «temerarias a que se lanzaban los hombres animosos» y un mundo inédito y rico: la selva que empieza en la orilla opuesta del río Caroni que cruza con emoción.

«Ya está en el Yuruari y que le sea de provecho. Es la tierra del oro y de los hombres machos», le anuncian al inicio de su aventura. Los términos de la apuesta son aparentemente simples: la naturaleza es rica, pero hay que vencerla y para ello se necesita agresividad. El país espera de jóvenes como Marcos Vargas que cambien el rumbo y el destino de la historia. ¿Acaso no se dice burlonamente que la historia de Venezuela ha sido hasta entonces la de «un toro bravo, *tapaojeado y nariceado,* conducido al matadero por un burrito bellaco»? [97].

Por otra parte, ese mismo pasado abunda en intentos de conquista de las riquezas de la selva americana, como recapitula otro caraqueño, Gabriel Ureña que ha abandonado la comodidad de la ciudad por:

> La gran aventura vislumbrada cuando inclinado sobre el mapa del país le parecía oír la mística voz clamante en el desierto, la ensoñada consagración a la lucha contra las causas de aquellas calamidades que eran de la naturaleza de las maldiciones [98].

Es una historia donde los viejos mitos renacen en América:

> La leyenda del lago encantado de la Parima, de Amalivac, el misterioso hablador de las selvas del Sísapo, del aéreo palacio del cacique Manoa, del trágico Dorado en pos del cual sucumbieron los conquistadores bajo el ademán perdicionero del brazo del indio, siempre tendido hacia un más allá. Y las lecturas místicas, a cuyo influjo muchas de aquellas palabras adquirieron para su fantasía un sentido religioso. Eravato, Marevari, Doraima, Duida fueron para él ríos y montes de una tierra sagrada, que no podía imaginársela sino bajo los resplandores de un crepúsculo trágico y, al mismo tiempo, palabras cabalísticas de una gran voz que clamaba en el desierto [99].

Aunque *Canaima* está escrita en tercera persona, el proceso de adquisición y ensalzamiento subsiguiente del entorno, tanto por la vía

[97] *Ibidem,* pág. 28.
[98] *Ibidem,* pág. 83.
[99] *Ibidem,* pág. 58.

descriptiva del paisaje que Marcos Vargas va integrando, como por la de los seres humanos que viven en su seno —donde «se perdían los gemidos de una raza aniquilada»— se cumple en función de una vivencia personal intransferible. Pese a que abundan informaciones sobre ese espacio de la selva venezolana, su demarcación literaria no es genérica, sino que se recorta, se integra y se significa a través del proceso de acaparamiento de la realidad de Vargas y en función exclusiva de los cambios que se procesan en su identidad.

«¡Cómo suenan las tripas cuando se están convirtiendo en corazón!», se dice Marcos dándose ánimos [100], anunciando al mismo tiempo el íntimo proceso de transformación en el que está embarcado sin saberlo. Sin embargo, esta «metamorfosis» que se va operando en la novela, a través del «crecimiento» interior de Marcos, no se refleja en un estilo subjetivizado al modo de *La Vorágine.* Como afirma León de Hazera:

> Al concepto riveriano de la selva como fuerza avasalladora, Gallegos agrega otras posibilidades que la convierten en un elemento de proyección tridimensional. La selva es, a la vez, símbolo literario, fuerza psicológica y paisaje subjetivo. La diferencia esencial entre las dos obras residen en la relación entre el paisaje y el protagonista. En *La Vorágine* la selva refleja el estado anímico de Arturo Cova y expresa su personalidad desorbitada, mientras en *Canaima* ella actúa como fuerza propulsora que influye activamente en la mudanza psicológica de Marcos Vargas [101].

Distingos similares podrían hacerse entre el punto de vista de *Canaima* y el de *Los pasos perdidos,* pretendidamente objetivo, pese a que la novela está escrita también en primera persona. Pero las diferencias estilísticas y de concepción no impiden que todas estas obras tengan características comunes, cuya consecuencia más evidente es la poderosa influencia que ejerce la selva sobre la identidad de los protagonistas. En la obra de Rómulo Gallegos esta fuerza primaria se identifica con un mito desde el propio título de la obra. *Canaima* es el nombre del dios que atrae y destruye a los «intrusos» que se aventuran en territorio selvático:

---

[100] *Ibidem,* pág. 81.

[101] León de Hazera, *o. c.,* pág. 156.

> ¡Canaima!
>
> El maligno, la sombría divinidad de los guaicas y maquiritares, el dios frenético, principio del mal y causa de todos los males, que le disputa el mundo a Cajuña el bueno. Lo demoníaco sin forma determinada y capaz de adoptar cualquier apariencia, viejo Ahrimán redivivo en América. Es él quien ahuyenta las manadas de dantas que corren arrollándose y destrozándolo todo a su paso, quien enciende de cólera los ojos como ascuas de las arañamonas, excita la furia ponzoñosa del cangasapo, del veinticuatro y de la cuaina del veneno veloz, azuza el celo agresivo y el hambre sanguinaria de las fieras, derriba de un soplo los árboles inmensos, el más alevoso peligro de la selva y desencadena en el corazón del hombre la tempestad de los elementos infrahumanos.
>
> Y fue él quien, bajo la forma de aquel extraño silencio que de pronto se había producido, se asomó aquella noche a la linde del bosque para conocer a Marcos Vargas, cuyo destino ya estaba en sus manos [102].

Rómulo Gallegos, como lo había hecho César Uribe Piedrahita en *Toá,* ha recogido tradiciones del *folklore* indígena. Canaima, dios del mal, vive en el «templo» selvático, donde de vez en cuando lo reta el dios del bien, Cajuña.

> Canaima es el mito de la selva. Los indios *guaicas* y *maquiritares,* que habitan en la vasta selva guayanesa, tienen una deidad maléfica llamada Canaima, cuyo espíritu deambula por la selva sembrando la destrucción y la muerte. Es enemigo del hombre, y contra él desata la tempestad, las fieras, los animales venenosos y todos los peligros ocultos de la selva. Canaima invade el espíritu del hombre e inyecta en él la fiebre del oro, la ira y la locura. Canaima es el mal de la selva. Contra él lucha Cajuña, el dios bueno, que siempre sale derrotado [103].

Este mito aborigen recuperado por Gallegos tiene el valor de realzar el carácter americanista de la novela —como ha señalado León de Hazera— y, al mismo tiempo, el de expresar un valor de alcance universal: la eterna lucha del bien contra el mal.

Antes de que Vargas comprenda el sentido dialéctico de la lucha que se libra en la naturaleza, la selva carece de significado. Es simplemente una sucesión de:

---

[102] *Canaima,* o. c., pág. 150.

[103] Orlando Araujo, *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos* (Nova, Buenos Aires, 1955), pág. 45.

> ¡Árboles!, ¡árboles!... la exasperante monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento [104].

Al principio fue la decepción —se dice, para preguntarse: «¿Y esto era la selva?». Luego, empieza «a sentir que la grandeza estaba en la infinitud, en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer», para concluir que: «He aquí la selva fascinante de cuyo influjo ya más no se libraría Marcos Vargas» [105].

En el proceso de vivenciar la realidad para integrarla a su identidad, Marcos empieza por describirla, abunda en detalles y en un cierto barroquismo. Luego prosigue en términos de profundización metafísica:

> ¿Por qué internarse en la bárbara soledad de la selva? ¿Qué es lo que lleva a un hombre como Marcos a despojarse de todo para vivir casi desnudo en una selva hostil?

Las preguntas suponen siempre un riesgo para quien las formula. Buscar explicaciones puede conducir a una confrontación consigo mismo y a la comprobación de que la selva es:

> El infierno verde por donde los extraviados describen los círculos de la desesperación siguiendo sus propias huellas una y otra vez, escoltados por las larvas del terror ancestral, sin atreverse a mirarse unos a otros, hasta que de pronto resuena en el espantoso silencio, sin que ninguno lo haya pronunciado, la palabra tremenda que desencadena la locura: ¡Perdidos!
>
> Y se rompe el círculo, cada cual buscando su rumbo, ya totalmente desligado del otro, bestia señera y delirante, hasta que vuelven a encontrarse en el mismo sitio donde se dispersaron, ya no se reconocen porque unos momentos han bastado para que el instinto desande camino por siglos [106].

EL NACIMIENTO DEL HOMBRE NUEVO

Los círculos no tienen centro, el laberinto de la selva rompe todo orden preestablecido y en la dialéctica de la supervivencia, la identidad

---

104 *Canaima*, o. c., pág. 147.
105 *Idem*, pág. 148.
106 *Ibidem*, pág. 149.

retrocede hasta sus formas más elementales. Los interrogantes se hacen más acuciantes y las respuestas más simples.

Marcos obtiene la respuesta, curiosamente, de un personaje europeo, el Conde Giaffaro, que incursiona en la selva «con fines misteriosos». Un hombre que lo tiene todo en Europa y en las ciudades venezolanas y que se «interna para siempre en aquella bárbara soledad». ¿Por qué lo hace?:

«¿Por decepción? ¿Por cansancio del mundo civilizado? ¿Por fastidio de haberle dado la vuelta varias veces?». En realidad, no lo hace por ninguna de estas razones, sino por la de una curiosa terapia personal, una cura periódica en la que «abre válvulas de escape a las inmundicias que se van acumulando dentro del alma, a fin de que no lleguen a intoxicársela por completo».

Y para esta «cura» no hay como la selva, según aconseja al joven Marcos:

> Trate usted su alma como una caldera de vapor, vigile los aparatos registradores de la presión y cuando advierta que ésta pone en peligro la integridad de aquella, tire del obturador sin falsos escrúpulos y ábrale la válvula de escape al grito de Canaima. Y deje que los demás se pierdan en conjeturas acerca de lo que significarán esos silbatos de alarma. ¡Usted sabe lo que significan y eso basta! [107].

Los ambiciosos propósitos iniciales de enriquecerse con el oro, el caucho o los diamantes, cuyos rastros descubre Marcos Vargas en su vagar por la Guayana venezolana, se han ido diluyendo. Sin embargo, al perder el ímpetu original, Marcos ha ganado en sensibilidad. Lo ayuda la nostalgia, por un lado, y un saludable sentimiento de duda. Dudar es abolir seguridades, pero también es una forma de adquirir una sutil percepción no menos rica que las piedras preciosas que se recogen en los cauces de los ríos secos de la Guayana.

Empieza a comprender así las tremendas injusticias —«el mal de la selva»— y su «alma generosa ya no puede conciliar el optimismo con la iniquidad». A su alrededor comprueba cómo los capataces abusan de los peones e indios.

Su primera reacción es «pedir para la iniquidad la sanción de la justicia», pero no tarda en comprender que «todo aquel mundo estaba

---

[107] *Ibidem,* pág. 156.

podrido de iniquidad, incluso él mismo» [108]. Porque si Marcos trata bien a los peones de la empresa del Guarampín, no es porque sea mejor que los otros, sino porque así aumenta la productividad y, por ende, obtiene más ganancias. Marcos descubre el fondo ignorado de su personalidad al mismo tiempo que se siente parte de un «orden» que debe rechazar en su totalidad. Sólo del aniquilamiento del hombre ambicioso podrá surgir el hombre nuevo que aspira ser. Y el hombre nuevo es un hombre recién «creado» en el Paraíso del *Génesis.*

> La búsqueda profunda de Marcos Vargas era de inspiración adánica y consistía en obtener un alma nueva, nacida de la inmersión en lo telúrico primordial, fraguada en las «pruebas» de la selva, asomada al misterio del sexto día de la creación,

ha escrito Juan Liscano [109].

Sin embargo para nacer de nuevo, primero hay que morir. No otro sentido tiene el enfrentamiento de Marcos con las fuerzas desencadenadas de Canaima en la tormenta que azota la selva. Un desafío abierto y desproporcionado que es, al mismo tiempo, un bautizo iniciático a la nueva fe que lo habrá de gobernar en el futuro. Ante las aguas que caen como trombas desde el cielo, Marcos:

> Se quitó el sombrero y lo arrojó al monte, se abrió la camisa haciendo saltar los botones, ensanchó el pecho descubierto, irguió la frente, acompasó el andar a un ritmo de marcha imperiosa. Luego se descalzó y se desnudó por completo, abandonando a la vera del camino ancho y verde cuanto pudiese desfigurar al hombre íngrimo contra la tempestad elemental, y dejando el camino del regreso conocido tiró por la primera vereda que le salió al paso y se internó por el monte intrincado a la aventura de la tormenta. Quería encontrar la medida de sí mismo ante la Naturaleza plena, y de cuanto fue cosa aprendida entre los hombres sólo una llevaba consigo: las palabras del conde Giaffaro aconsejándole intimidad hermética y válvula de escape al grito de Canaima [110].

Mientras «vive» la tormenta desde adentro y atraviesa las furias de los elementos con serenidad, se pregunta, una y otra vez, «¿Se es

[108] *Ibidem,* pág. 166.

[109] Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo* (Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1961), pág. 135.

[110] *Canaima,* o. c., pág. 185.

o no se es?». Agredido por el agua, el viento, los rayos y los árboles que se tambalean y caen a su alrededor, Marcos siente que:

> Las raíces más profundas de su ser se hundían en suelo tempestuoso, era todavía una tormenta el choque de sus sangres en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador [111].

En ese momento es cuando descubre en lo profundo de su intimidad, el «insólito morador de una tierra» que está hecha de ira y cólera y se dice al grito de: «¡Aquí va Marcos Vargas!», que eso tenía que ser él —ira y cólera— contra «la iniquidad que no permitía el optimismo en el corazón generoso» [112].

LOS HIJOS MESTIZOS, DUEÑOS DEL FUTURO

Una nueva vida empieza para Marcos. Si los demás lo tienen por un «loco», él parece haber encontrado la felicidad permitiendo que «soplen por fin aires de Cajuña el bueno» en su corazón. Después de vagar por la selva se instala con los indios y los ayuda a escapar «de las garras del 'racional'» hombre blanco, fuera de la zona cauchera donde los explotan y tiranizan.

Viviendo «sencillas escenas de comienzos de mundos y una nueva sensación de sí mismo», Marcos no sólo comparte «la vida simple», sino los amores de la india Aymará, que le es entregada en una sencilla ceremonia por el jefe de la comunidad. Parece, por fin, haber encontrado la paz para su agitada conciencia y el verdadero «centro» de su desorientada identidad. El hijo «mestizo» que Aymará lleva en sus entrañas podrá completar esa imagen de perfecta felicidad.

Sin embargo, frente al comportamiento pasivo de los indios, especialmente ante las adversidades, Marcos Vargas no puede olvidar su condición de «racional» hombre blanco. Es inevitable que su pasado,

---

[111] *Ibidem,* pág. 186.
[112] *Ibidem,* pág. 187.

su educación y su vida influyan sobre su vida presente. Un trozo de un viejo periódico sin fecha que llega por azar a sus manos le trae un ramalazo de nostalgia. Pero además siente que no puede identificarse totalmente con el destino de los indíos con quienes vive. Será siempre un «extraño» que juzga el comportamiento indígena desde «fuera». Determinadas actitudes no podrán dejar de serle incomprensibles. Por ello, Marcos se pregunta:

> ¿Sería posible sacar algo fuerte de aquellos indios melancólicos? ¿Quedarían rescoldos avivables de la antigua rebeldía rabiosa bajo aquellas cenizas de sumisión fatalista?

Frente a la tribu silenciosa, sigue preguntándose si:

> ¿No sería él capaz dc reunir bajo su mando todas aquellas comunidades dispersas en un vasto territorio y a la cabeza de ellas emprender aquella obra grande que una vez le aconsejara Gabriel Ureña? Decirle al blanco explotador:
>
> —¡Fuera de aquí! Y crear un gran pueblo indio... Pero ¿no sería ya la raza indígena, degenerada por enfermedades, sin cuidado ni precaución y por falta de cruzamientos y por alimentación insuficiente, algo total y definitivamente perdido para la vida del país? [113].

Este sueño utópico, como tantos que han ido jalonando la vida de Marcos Vargas en la selva, dura poco. «Las palabras mágicas» deben ceder a la realidad. Marcos abandona el mundo indio, al que tampoco pertenece y desaparece sin dejar rastro. Se lo recordará con una interrogante: «¿Qué se habrá hecho? ¡Aquella esperanza fallida! ¡Aquella fuerza gozosa que se convirtió en atormentada!».

Pero si su existencia provoca interrogantes hay, por lo menos, una certeza en juego. Aymará tiene un hijo que se llama también Marcos Vargas y que asegurará no sólo la continuidad en el tiempo de una dinastía, sino la firmeza de las raíces en el espacio selvático.

Como mestizo, hijo de un «racional», pero con un rasgo indio «bien templado», el Marcos Vargas del final de la novela anuncia el destino futuro de la identidad de América —según Gallegos— y luego reitera-

---

[113] *Ibidem*, pág. 237.

do por otros escritores: el del «mestizaje» étnico y cultural. Un mestizaje que es el fruto de la inyección de «la raza extranjera», que ha perdido conciencia de sus orígenes, en un pueblo indio, pasivo pero con profundas raíces hundidas en el corazón de la selva. Una selva que, a su vez, continúa estando dialécticamente dividida por la lucha entre Canaima y Cajuña, la eterna pareja del bien y del mal.

5. LOS CONQUISTADORES DEL ESPACIO INÉDITO

Los viajes iniciáticos no son sólo empresas individuales de búqueda y transformación del «yo» profundo en una confrontación del hombre y el espacio. Pueden ser también ambiciosas expediciones colectivas de conquista con referencias históricas y donde, gracias a la desmesura del desafío y a los problemas que suscitan, se asiste al desarrollo de una «dinámica de grupo», apasionante en sus resultados novelescos. No otra cosa «exploran» los autores que han narrado las expediciones épicas de descubrimiento y conquista de los grandes espacios selváticos americanos en las gestas que jalonan el siglo XVI, especialmente el abierto desafío a la Corona española de Lope de Aguirre.

El buscado «templo» a nivel individual de otras obras, tiene aquí las inequívocas significaciones imperiales, cuando no nacionalistas, de darle una coherencia geográfica de dominio al espacio inédito americano. La buscada identidad pretende ser colectiva y anuncia la demarcación de un territorio americano significado como totalidad.

LAS ISLAS FLOTANTES DE LOS ANDES VERDES

La épica de la conquista de América en su dimensión de desafío abierto a una naturaleza hostil se da con una meta particularizada en *Maladrón. La epopeya de los Andes verdes* de Miguel Ángel Asturias. La novela narra la empresa de un grupo de soldados españoles que en 1562 busca «el sitio por donde se podía pasar navegando de un Océano a otro» en el istmo centroamericano, imaginario canal que anticipa trágicamente al Canal de Panamá.

Como todas las empresas de descubrimiento y conquista de América, esta expedición dirigida por Ángel Rostro (alias «Divino Rostro de Dios»), Blas Zenteno, Agudo y Lorenzo Latrada, ha sido emprendida bajo el signo y la fe cristiana. Sin embargo, al enfrentar los obstáculos que tenazmente les opone la naturaleza, una «herejía» empieza a propagarse como una peste entre los soldados. Junto a las fogatas nocturnas se susurran los méritos heréticos y el «mal» de los «gesticulantes, adoradores del Maladrón», traído desde lo profundo de la Edad Media a América por galeotes, esclavos, asesinos y otros «malditos» de la sociedad, va ganando, uno a uno, a los soldados que «no tienen nada que perder».

El «maladrón» (por malo y por ladrón) fue uno de los dos crucificados junto a Jesucristo en el Gólgota. Mientras el «buen ladrón» se arrepintió y ganó *in extremis* el cielo, el «mal ladrón» murió sin creer en la salvación del alma prometida. El pensamiento herético medieval adjudicó al «mal ladrón» las virtudes del filósofo escéptico puro, auténtico profeta de un pensamiento menos espiritual que el cristiano, pero más cercano a la realidad de la vida de los «maldecidos» por el destino, los que no tienen derecho a la esperanza como los que nacen y mueren esclavos, los condenados a las galeras por criminales y buena parte de esa pobre soldadesca analfabeta que acompañó el descubrimiento y la conquista de América.

El que se sabe condenado inevitablemente al infierno, porque ya está condenado en la tierra, no puede sino asumir las consecuencias de su destino conocido en toda su plenitud. El hombre que no tiene nada que perder, porque «ya» lo ha perdido todo, puede llegar a extremos a los que no se arriesgaría jamás quien alimenta la esperanza de la salvación *post mortem*.

Perdidos en las montañas, agobiados por el calor y la lluvia, los soldados ignorantes y brutalizados van sucumbiendo a esa «prédica sorda de los tarantulados», como es llamada la herejía del «maladrón» en explícita referencia a la tradición, también medieval, de la locura originada por la «picadura de la araña tarántula», locura que ha inspirado bailes (la *tarantella* italiana, los «tarantos» del flamenco, etc.), cánticos y tradiciones populares de brujerías y curanderos.

Los «tarantulados», condenados en esta vida y, por lo tanto «ya» condenados en la «otra», «no aceptan paparruchas angélicas —como

recuerda Blas Zenteno— porque sólo el tiempo es incorpóreo, todo lo demás es real, material, corpóreo». Es evidente, como replica otro condenado, el «tuerto» Duero Agudo, que: «el jayán que sabe lo que le espera en la otra vida, poco gusto pone en creer en ella, y sí mucho en negarla».

Para los «sordos predicadores de Zaduc», la respuesta es obvia:

> ¿Y cómo podían no adorar al Maladrón los escapados de galeras? Y los resentidos hijos de quemados, reconciliados y apóstatas, y los herejes, y los moros, y los judaizantes. Pero, fuera de los carcelarios y los impuros de sangre, también los cristianos de la manga ancha preferían la cruz cimarrona del impío, que la espiritual. ¡Menos ángeles y más tejuelos de oro! ¡Menos indios conversos y más esclavos en las minas! ¡Menos Cristos y más cruces del Maladrón, Señor de todo lo creado en el mundo de la codicia, desde que el hombre es hombre! [114].

Pero si la herejía gana el espíritu de los soldados es porque el propósito de la empresa cristiana se ha ido también deteriorando. El propósito inicial de la expedición —encontrar el «canal» en la selva del istmo— ha ido metamorfoseando el símbolo idealizado del «agua» que debería «comunicar» en una verdadera prisión de «agua» que cae en forma de una lluvia pertinaz:

> ¡Seguir prisionero de la lluvia, de una cárcel de hilos de agua elástica que no dejan de caer nunca, hilos que no se quiebran, que parecen siempre los mismos! ¡Maldita sea! [115].

Prisioneros de esa «cárcel» acuática, perdidos y desesperanzados, la expedición se transforma en una cruzada de bautizo y conquista del territorio para la fe de los maldecidos heréticos. La doctrina de Zaduc que empieza propagándose en el campamento de los soldados, pese a las amenazas de Fray Damián Casinares contra los «herejes Cripto-judíos y Lusitanos», llega a convertirse en un verdadero «sistema» de identificación y nominación de la realidad.

En un espacio «no-significado» y «vacío» en términos culturales, una herejía puede propagarse con naturalidad. Sin forzar ningún orden previamente instaurado, la herejía puede imponer su ley sin mayores violencias. Fray Damián lo precisa:

---

[114] Miguel Ángel Asturias, *Maladrón* (Losada, Buenos Aires, 1969, pág. 68.

[115] *Ibidem*, pág. 32.

> En tierra de gentiles no se peca más que en tierra de cristianos, pero sí en otra forma, ya que allí donde los sentidos andan sueltos, todo parece natural y no industria del demonio. Amancebamientos, diabólico pecado, sodomías... [116].

Al no tener que luchar contra otro sistema, el trabajo de «los buscadores del canal oceánico» resulta fácil. Le dan nombres a las cosas y los lugares, un modo de hacerlas suyas y de apropiárselas ilusoriamente por la palabra.

> A trancos por las cañadas, Antolinares, seguido de la Trinis, mesuraba distancias, como alguacil medidor nombrado por el silencio, la madera, la piedra, los animales, las flores, las mariposas, las lluvias, que ya bastante había adelantado en el trabajo de poner nombres propios a los picos montañosos, árboles muy visibles por su tamaño, rinconadas notorias, cuevas, promontorios, playados, desfiladeros, ciénagas, en todo lo que llamaban el Valle del Maladrón y legua a la redonda [117].

Los conquistadores intentan proponer un orden alternativo al Caos de los orígenes y nada mejor que bautizar la realidad. Como todo bautizo de lo desconocido, la nominación es inevitablemente barroca y recargada. El español es un «extranjero» y por lo tanto, un ser «ajeno» al espacio que atraviesa. Para sentirse más seguro en el territorio desconocido al que ingresa le pone nombres a todas las cosas, las compara, las describe detalladamente.

Oficiando como «el gran lengua» —ese dignatario maya que tenía por misión relatar la vida de la tribu y con el cual Miguel Ángel Asturias identificó el sentido de su obra literaria en alguna oportunidad— el idioma castellano del siglo XVI aparece en los dialogados de la novela modulado en función de las clases sociales y las zonas geográficas peninsulares representadas. Las descripciones, ricas y metafóricas, fundamentalmente barrocas, reflejan también los mitos y los símbolos indígenas de la región centroamericana de «los Andes Verdes» que cruza las selvas guatemaltecas.

De la contraposición de uno y otro lenguaje surge una comprobación amenazante. *Maladrón,* como el propio Asturias lo había dicho

---

[116] *Ibidem,* pág. 67.
[117] *Ibidem,* pág. 110.

de *Los pasos perdidos:* «puede ser una novela sobre otro mundo, aun siendo de nuestro mundo.» Porque si el grupo de españoles, como el «extranjero» de la obra de Carpentier descubre asombrado una realidad hasta ese momento «desconocida», ese desconocimiento es propio de los europeos y no de los nativos.

Los indios viven naturalmente en ese contorno, sin sorpresa ni extrañeza. Cada objeto tiene un nombre propio en su respectiva lengua, hay una lógica del sistema que escapa al extranjero que lo percibe como un caos o como algo que acaba de inventarse o descubrirse. Lo afirmó claramente el mismo Miguel Ángel Asturias a través de las palabras de Ña Moncha en *Hombres de maíz:*

> Entonces, oíme. Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar [118].

Este recordar puro y simple es lo que confronta a los indios con los conquistadores en *Maladrón.* Mientras éstos insisten en bautizar y demarcar territorios, aquéllos lo viven con naturalidad sin necesidad de poseerlos explícitamente.

> Los españoles tenéis tan desarrollado el instinto de conversación que diríase que sólo conversando os conserváis... [119],

oye decir Lorenzo Ladrada a su alrededor, sin poder identificar la voz. El ánimo de posesión es tan intenso que Zenteno no se conforma con la palabra y lo «fija» en un mapa donde «configura aquellas regiones» por el dibujo y la escritura.

> De las altas sierras mineras, trazadas en forma de seguidas y diminutas pirámides truncadas, seguían las boscosidades en grupos densos de

---

[118] *Hombres de maíz* (Losada, Buenos Aires, 1949) es la obra que mejor representa la visión cosmogónica de Miguel Ángel Asturias. Inspirada en el mito de los Progenitores, Creadores y Formadores, dioses Tepeu y Cucumatz de que se habla en el *Popol-Vuh,* los «hombres de maíz» no son otros que los indígenas. En su mundo todo está no sólo ya bautizado, sino que tiene un sentido y una significación precisa en un ordenamiento en que la presencia del blanco invasor sólo puede ser destructora, aunque se pretenda un «descubrimiento».

[119] *Maladrón,* o. c., pág. 143.

árboles como moscas paradas en una sola patita, hasta el Mar del Norte que formaba el Golfo de Amatique, comunicado por el Río del Golfo, al Golfo Dulce, en la costa de Guatemala [120].

LOS PRISIONEROS DE LA GEOGRAFÍA

Pero en la medida en que la realidad se ordena y adquiere dimensiones y proporciones que los españoles necesitan no sólo para justificar su empresa, sino para «entenderla», van quedando prisioneros de su formulación. Toda posesión crea dependencias y convierte al triángulo trazado en el mapa de Zenteno en una gran trampa, según anuncia entre risas la misma voz misteriosa:

> Dijo aproximándose al tablero del mapa trazado por Zenteno y al que puso nombres de su cabeza Antolín Linares: «Este triángulo, este triángulo es fatal... Para vosotros lo fue y lo será para muchos... La Sierra de Minas por vértice y el Mar del Norte por base. (...) ¡Cuántos de vosotros habéis quedado o quedaréis atrapados en este triángulo...! [121].

La búsqueda inicial —el canal entre los océanos— se va transformando lentamente en una empresa delirante. En la imaginación de los herejes, los mares llegan a juntarse bajo la tierra que pisan, porque si no hay ríos en la superficie, los océanos están bajo las montañas y se comunican subterráneamente. La tierra que han bautizado no sería más que una «isla flotante».

> Ellos no querían conquistar, sino descubrir. Descubrir las compuertas en que el Eterno ordena a los dos grandes bueyes azules «¡Juntad vuestros testuces!» y los deja uncidos al istmo que tiene forma de yugo [122].

La propagación de la herejía del «maladrón» entre los expedicionarios y el secreto no revelado del mar subterráneo, divide y enemista al grupo. Unos afirman que:

---

[120] *Ibidem*, pág. 133.
[121] *Ibidem*, pág. 146.
[122] *Ibidem*, pág. 82.

> Aquí se juntan los océanos. Cada vez estoy más convencido. Dónde, no lo sé. Pero es bajo estas serranías perennemente verdes, como es el mar [123].

Otros, como el Capitán Rostro, se vuelven desconfiados y temerosos:

> Antes lo matas que bajarlo del caballo. El fanatismo del tuerto y Zenteno por aquella forma de adorar al diablo, en la imagen del ladrón, y su codicia para quedarse ellos dos con el secreto de aquel mar que buscaban, hechos con los cuerpos de dos mares océanos, los hacía desafectos e ingratos. Muy olvidada se tenían de la hermandad de las armas [124].

Desorientados en el laberinto del «agua derramada del cielo y surtida de la tierra», los expedicionarios españoles quedan prisioneros de la misma geografía que han dibujado en un mapa que fija las fronteras de la cárcel vegetal. Los Andes Verdes son un laberinto circular, verdadera trampa sin salida. «Prontos o perdidos», son las únicas alternativas que se les proponen en un mundo acuático, donde la «lluvia oblicua, sin caer» rivaliza con las «tierras embebidas». Sin embargo, en ese vagar sin rumbo en las espirales del laberinto de la selva, un pequeño grupo de supervivientes llega por azar a la orilla del océano Pacífico.

Creen, entonces, haber descubierto el Mar Interoceánico y así lo bautizan grabando el nombre en una roca. En ese momento de entusiasmo se sienten coronados por el éxito, pero no han comprendido que haber «llegado» a una meta no significa nada, si no se puede «volver» al punto de partida. El descubrimiento sólo tiene un significado si puede ser referido al lugar donde empezó la expedición. Frente al Océano que creen un Mar que «comunica» con la selva a sus espaldas, el descubrimiento no tiene sentido si no es reconocido por la metrópoli. Para que una circunferencia sea perfecta necesita cerrarse en el punto en que se originó su trazado, es decir, en España.

El grupo decide, por lo tanto, dividirse. Ladrada se queda en la costa y Antolinares vuelve para referir el descubrimiento a la Corte con la esperanza de ser nombrado «Marqués de los dos Mares con permiso de coger oro». Galopando en forma desenfrenada por la sel-

---

[123] *Ibidem*, pág. 32.
[124] *Ibidem*, pág. 89.

va, el caballo se agota y lo derriba por tierra donde muere rápidamente de efectos de una insolación, porque «ya había empezado en su vientre el baile de los gusanos diligentes».

Mientras tanto, Ladrada frente al océano ha comprendido que:

> La comunicación interocéanica que creyeron haber encontrado, a través de bahías, ríos y lagos, no fue mas que un miraje de los ojos apasionados por los descubrimientos [125].

La única solución será entonces, saltar sobre su yegua, «color de sal» y cabalgar hacia el mar, adentrándose en el agua hasta desaparecer: «Él hacia el mar. Necesitaba la inmensa soledad del Océano» [126].

El círculo se ha cerrado. Pero lo ha hecho en otro punto que el ambicionado por los conquistadores. En lugar de que su trazado terminara en la Metrópoli, es en la Naturaleza, replegada sobre sí misma, devorando a los «intrusos» sin dejar trazas de su paso como *Maladrón* concluye. La tierra y el agua, devolviendo a lo pre-formal, a lo preexistente e indiferenciado, ese espacio americano que fue momentáneamente bautizado y delimitado.

Queda sólo una esperanza de que «realmente» algo haya cambiado. Como en toda esta narrativa del «movimiento centrípeto» es únicamente un hijo mestizo, Antolincito, fruto de la lujuriosa relación de Antolinares con la india *Titil-Ic,* quien será un día capaz de «coger oro para empedrar ciudades». América será de ellos o de nadie.

EL IMPERIO DE LO ACUÁTICO

La empresa de Lope de Aguirre en la selva amazónica, fundando un Imperio en la jungla y desafiando a la Corona española, ha tentado no sólo a los historiadores que han estudiado la compleja personalidad del famoso «cojo» o Tirano Aguirre, sino también a novelistas y, recientemente, a cineastas como el alemán Hans Herzog. La clara significación americana de esta aventura del grupo de «bravos marañones» es aludida directamente en las obras de *El camino de El Dorado* (1947)

---

125 *Ibidem,* pág. 201.
126 *Ibidem,* pág. 217.

de Arturo Uslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón J. Sender, *Lope de Aguirre: Príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva y en *Daimón* (1981) de Abel Posse, obras que nos proponemos analizar en su función de búsqueda épico-colectiva de un «centro» para el ser americano, una variante del «movimiento centrípeto» de sugerentes posibilidades, en la medida en que se apoya en la historia real de Hispanoamérica.

Arturo Uslar Pietri, el primer novelista en abordar el tema, lo hace directamente bajo el símbolo del «agua», un elemento que guía, gobierna y derrota, «ahogando» literalmente, la ambiciosa empresa de Lope de Aguirre. Las dos primeras partes de la novela tienen títulos inequívocos —«El río», la primera; «La isla», la segunda—, tono «acuático» que anuncia el de varios capítulos: «Lluvia y sangre» (Capítulo 2), «Los barcos del maestro Juan Corzo» (Cap. 4), «Aguas abajo» (Cap. 5), «El navío del prior» (Capítulo 7 de la segunda parte).

La aventura aparece como una empresa de «navegantes conquistadores» y es el río que van descendiendo lentamente, con breves incursiones en las orillas, el que traza la única ruta de la obra. Una ruta simplemente «atravesada», porque apenas la estela se ha cerrado detrás de la popa de los barcos, el espacio recobra su condición virginal e inédita. Una expedición a lo largo de un río que no deja «signos» del pasaje humano. El bautizo de la realidad es aquí de una fragilidad tal que roza la desesperación de los conquistadores.

La «identificación» no supera un tránsito sin efectos, apenas el trazado de un fantasioso mapa de los territorios de un Imperio «en el papel» y en el recuerdo que pueden conservar los viajeros. Pero esta misma «agua» inconsistente y formando una «corriente» que no se detiene más que en los laberintos que forma en meandros y recodos, es además una agua que va:

> Amodorrando los sentidos. Al rato de estar viendo a lo lejos los inmensos árboles apretados que surgían abruptos de la orilla, los ojos parecían dejar de percibir y volverse abstraídos hacia las imaginaciones [127].

Todo viaje a través de un gran espacio implica un tiempo necesario para atravesarlo y si el primero es monótono, el segundo supone inevitablemente que:

---

[127] Arturo Uslar Pietri, *El camino de El Dorado* (Losada, Buenos Aires, 1967), pág. 55.

> Los días eran lentas manchas de luz sobre el río sin orillas, que parecía detenido. Como envuelto en el sopor del agua iban los hombres. Echados sobre los maderos, era difícil distinguir los sanos de los enfermos. Cuando se acercaban a la orilla, el zumbido de los mosquitos venía a aumentar la pesada sensación del letargo. El río los envolvía, los penetraba y los arrastraba como sin resistencia [128].

Pero como en *Maladrón,* no es sólo el agua del río la que «ablanda» y resta incidencia a la fuerza y al propósito de la conquista. Hay además el agua de una lluvia que cae sin parar:

> Llovía. Llevaba meses lloviendo. La lluvia caía con denso rumor parejo. Todo parecía mojado y pegajoso. La selva se borraba en una niebla lechosa que parecía humear del suelo enfangado [129].

Esta presencia del agua que va restando grandeza a la expedición de Lope de Aguirre no disminuye a medida que se avanza en el río sino que, por el contrario, es cada vez mayor hasta el punto de inundar las páginas de la novela de Uslar Pietri. Llega un momento en que, dada la anchura del cauce, el paisaje de las orillas desaparece en el horizonte:

> El río alcanzaba con la entrada del nuevo afluente, una vastedad abrumadora. Todo era agua. Y aquel nombre confuso resonaba en sus oídos con el eco de un lejano retumbar que anunciaba y despertaba los remotos misterios [130].

En este momento los expedicionarios se preguntan dónde han quedado los ambiciosos proyectos de Lope Aguirre, tales como la conquista del imperio de El Dorado y el reino de las Amazonas. La selva, las islas y el gran río parecen formar un «gran lago interior» de difusas orillas, donde no se puede identificar el «centro» en el que «debería» localizarse El Dorado. «¿Habremos entrado ya en las tierras de El Dorado?», empiezan a preguntarse inquietos, para comprobar al desembarcar y aventurarse en la selva que están en un laberinto del que carecen de la clave secreta.

---

[128] *Ibidem,* pág. 65.
[129] *Ibidem,* pág. 20.
[130] *Ibidem,* pág. 67.

> La marcha se hace lenta y difícil, siguiendo las borrosas veredas de los indios o de los animales. Los días enteros sin poderse orientar porque no alcanzaban, en la gris penumbra que flotaba entre los troncos a distinguir el sol oculto por la espesa techumbre de ramas y hojas entrelazadas y superpuestas [131].

El Dorado es un mito del que no quedan siquiera rastros en el espacio donde el imaginario colectivo lo ha situado. Se escabulle de un lugar a otro sin que la más mínima señal alimente la esperanza de encontrarlo en un claro de la selva.

A partir de ese momento, la tierra de sus ambiciones se convierte para Lope Aguirre en una gran «trampa» de la cual lo único que quiere es «salir». El mismo empeño que se puso en «llegar» al ubicuo imperio, se pone en «huir». Por eso afirma:

> —Ya nadie cree que podamos topar con El Dorado. Ya hemos bajado demasiado en el río y los que lo conocen saben que hemos debido dar con los Omaguas mucho más arriba. No es raro que con el hechizado por jefe hayamos pasado de largo. Pero, a mala suerte, envidiar fuerte. Aún es tiempo de que con los hombres y recursos que tenemos hagamos algo, por ejemplo, salgamos a la Mar del Norte... [132].

El mar vuelve a simbolizar la suma universal de las virtualidades. Es *fons et origo,* depósito de todas las posibilidades de existencia que precede a toda forma y sostiene a toda creación, como ha puntualizado Mircea Eliade en sus estudios sobre los símbolos acuáticos. La imagen ejemplar de toda creación acuática es la «isla» que se «manifiesta» repentinamente en medio de las ondas [133].

Así aparece la isla de Margarita en la segunda parte de la obra de Uslar Pietri. Como una «Isla-centro» de irradiación germinativa de toda una concepción del mundo: desde ella Lope de Aguirre proyecta la conquista imperial de la Nueva Granada y del Perú y proclamarse «independiente» de España. «Isla-baluarte» de la cual hay que apoderarse para que la nueva empresa, nuevo mito que sustituye a El Dora-

---

[131] *Ibidem,* pág. 76.

[132] *Ibidem,* pág. 89.

[133] Mircea Eliade, «Bautismo, diluvio y simbolismo acuáticos» en *Imágenes y símbolos* (Taurus, Madrid, 1965), pág. 165.

do, tenga a su vez un «sentido». En ese momento, «el ansia de llegar a El Dorado parecía haberse apagado» y nadie hablará más de esa tierra «no encontrada». La utopía será otra aunque no menos desmedida. El movimiento centrípeto anuncia otro: el centrífugo.

LA AVENTURA EQUINOCCIAL DE LOPE DE AGUIRRE

El desigual combate de Lope de Aguirre contra los elementos —especialmente el «agua»— en que se concentra la obra de Arturo Uslar Pietri, cede a otra dimensión no menos importante de la empresa épico-colectiva del movimiento centrípeto de la narrativa iberoamericana que estamos analizando, en la obra del español Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre:* la lucha entre los hombres.

Porque la historia de la empresa de Lope de Aguirre es también la de traiciones, motines, asesinatos y confabulaciones entre los propios expedicionarios que buscan el reino de El Dorado. Una búsqueda que no «une», sino que «divide» en la medida de las expectativas y ambiciones suscitadas. Cuanto mayor es la cuantía del botín que se espera encontrar, menor es la coherencia del grupo que lo busca, ley implacable del comportamiento humano que Sender desmenuza en forma de una reconstrucción novelesca de la empresa de Ursúa.

Organizada en 1559 desde las tierras del Perú para buscar el fabuloso reino mítico donde había «pueblos construidos con losas de plata» y donde en un gran lago se bañaba «cada día el rey de aquel país para ser después ungido y su piel cubierta de láminas de polvo de oro» [134], la expedición contaba con el apoyo del rey de España. Pero si bien creían conocerse las costumbres del reino de El Dorado, nadie sabía en realidad el lugar exacto donde se encontraba: «Unos decían una provincia y otros otra».

Lope de Aguirre, llamado el «loco», forma parte del grupo y desde el principio empieza a conspirar contra Ursúa. Pero su conspiración va más allá de una mera sustitución de personas. Aguirre, consciente de su locura, la asume como un «orden alternativo» que impone a los demás:

---

[134] Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (Bruguera, Barcelona, 1983), pág. 10.

> Bien, estoy loco, pero vuesas mercedes van a sentir mi locura en el meollo de la razón. El loco Aguirre va a arreglar la vida a los cuerdos. El delirante Aguirre va a arreglar la visión, la conciencia y la vida de los razonables [135].

Arreglar la vida de los «otros», he aquí la ambición de todos los Tiranos hispanoamericanos, de los que Aguirre presagia sus signos más ostensibles: «Miserable soy, pero no más que otros. Y tenemos nuestra justicia. Yo voy a fundar y establecer un reino a mi manera» [136].

En un mundo «inédito» y despoblado, estos sueños prosperan sin medida ni control. Nada preestablecido puede oponerse a ellos, génesis casi geográfica de una realidad socio-política que la novela de Sender refleja y que —no es exagerado decir— «puede» darse en América en la medida en que el territorio selvático es tierra del *Génesis,* donde «todo» parece posible. La desmesura del espacio se refleja y se expresa en la desmesura de la ambición de Lope, que mata a Ursúa, se proclama «jefe de los Marañones y príncipe del Perú», y manda, desde el «templo» que ha improvisado en la selva, una carta desafiante al Rey de España.

Esta novela —que sigue fielmente los pasos de Aguirre— anuncia una de las modalidades traumáticas de la posesión del contorno de América y una de las deformaciones más ostensibles de la identidad y el ser americano, la derivada del «dominio de raíz violenta», tal como refleja toda una tradición novelesca, inaugurada por otro escritor español, Ramón del Valle Inclán, y su famoso *Tirano banderas,* tradición que se analiza en detalle en la «Cuarta Parte» de esta obra.

LA EPOPEYA DE LOS GUERREROS A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

Puede imaginarse también a un Lope de Aguirre, soñador de un vasto imperio americano no sólo independizado de España, sino habiéndola conquistado, pero además —como el *Orlando* de Virginia Woolf— atravesando los tiempos y viviendo como protagonista los cuatro siglos de historia americana.

---

[135] *Ibidem,* pág. 228.
[136] *Ibidem,* pág. 228.

No otra cosa hace Abel Posse en su novela *Daimón* al convertir a Lope de Aguirre en un personaje alegórico de una identidad americana hecha de una contradictoria mezcla de ambiciones territoriales, pasiones violentas y voluntad «integradora». Escrita con ironía, utilizando un tono desaforado y *rabelesiano,* el famoso Tirano se convierte, a través de la prosa rica y barroca de Posse, en un símbolo de múltiples significaciones. Su empresa no queda limitada al «imperio independiente de los Marañones» en el corazón de una selva americana que atraviesa y que inutilmente quiere dominar, sino una especie de testimonio de las sucesivas empresas que han tenido a la cuenca del Amazonas por ambicioso objetivo. Así desfilan las expediciones como la de Sir Walter Raleigh tras el mismo mito de El Dorado y el reino de las Amazonas, Humboldt y sus recorridos científicos, las empresas caucheras, petroleras y mineras, así como los esfuezos de «integración» americana en foros donde abunda la retórica y desfilan personajes Incas, de la independencia americana, sueños postergados de Bolívar y claras alusiones a la última aventura revolucionaria del «Che» Guevara en la selva boliviana.

Daimón resume, en cierto modo, toda la narrativa del «movimiento centrípeto» bajo la mirada de un Lope de Aguirre envejecido y que cada vez comprende menos lo que pasa en el territorio de su imperio. Pero además la narración se hace desde un punto de vista diferente al tradicionalmente manejado en este tipo de novelas. La historia no es contada desde la perspectiva del «conquistador», sino desde el punto de vista americano. Así, «12 de Octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos». Los nativos americanos miran con desilusión y pena a esos seres «blanquiñosos» y los ven:

> Como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del Paraíso, de la Unidad primordial de la que ningún hombre o animal tiene por qué alejarse [137].

Esta inversión del punto de vista tradicional de la historia resulta jocosa sólo en apariencia. No tardan en plantearse interrogantes mucho más profundas. Por ejemplo, los indios no entienden por qué los

---

[137] Abel Posse, *Daimón* (Arcos Vergara, Barcelona, 1981), pág. 28.

españoles quieren acumular tantas tierras «siendo como sois tan pocos, ¿para qué?» y, sobre todo, «¿Por qué abandonó sus tierras del otro lado del Lago Infinito? ¿Qué busca?» [138].

Espiando los movimientos, aparentemente sin sentido, de los españoles en la jungla americana, pueblos, plantas y animales selváticos llegan a la conclusión de que:

> Estos invasores estaban profundamente enemistados con el Espíritu de la Tierra. Carecían de armonía y de paz. Daban la impresión de haber sido paridos para correr como lobos hambrientos. Sus alegrías eran mínimas en comparación con jornadas de sacrificios y esfuerzo. Cuando por fin se los veía quietos era porque hablaban del futuro, haciendo febriles planes que les hacían sentir el presente como mera pérdida de tiempo [139].

Un tiempo que además es un invento de «los hombres del Occidente cristiano» que han «endiosado el reticulado horario del tiempo hasta quedar encerrados detrás de su reja» [140].

El comportamiento triste y agresivo de los españoles que no gozan de la vida, permite imaginar que están perseguidos por un Gran Crimen, vinculado al «diosecito increíblemente débil que estaba clavado en la cruz» y aunque afirman haber llegado para «establecer instituciones y costumbres similares a las de su Reino» en realidad «venían para desembarazarse de ellas». A los ojos de los indios, los conquistadores «no podían comprender la libertad sin el crimen». Pero, desde el punto de vista europeo no es menos cierto que en América se «entra trabajosamente», de sorpresa en sorpresa, «como quien visita el origen del Mundo.»

Para los españoles el Nuevo Mundo es, en principio, el Caos en el cual es necesario trazar «direcciones». En la imposibilidad de trazarlas en la selva laberíntica, sienten un gran alivio al descubrir «puntos de referencia en el concierto universal» como pueden serlo las estrellas en el cielo. El conquistador que encarna Aguirre busca un reflejo terrestre de ese orden celestial en los signos que adivina en el espa-

---

138 *Ibidem,* pág. 69.
139 *Ibidem,* pág. 49.
140 *Ibidem,* pág. 213.

cio selvático. La noción de «centro» surge para dar la ilusión de que la realidad selvática tiene un sentido:

> El centro de la ciudad de las Amazonas, «centro cósmico de aquella nación» [141].
>
> El centro del Lago Yacihuara en cuyas aguas está el templo sumergido, «*omphalos* de las amazonas» [142].
>
> En el centro del Lago también se reproduce el Muirakitán, la sustancia mágica de los amuletos que es «fuente de vida, impulso» [143].

Sin embargo, en la medida en que la tierra es una esfera, revelación de la cual parece tener una prueba tangible el Viejo Aguirre desde su visión del mundo en lo alto de Machu Pichu, su superficie no puede tener un centro. Cualquier punto es centro en la superficie de una esfera, del mismo modo que no hay «arriba» y «abajo» en el espacio sideral. «Una esfera no tiene ombligo, como tampoco lo tenía Adán», resume Aguirre. Pero esta carencia de un centro en un mundo redondo, no supone:

> Ni sombra de desorden. Caos o cosa que se le parezca. Gran limpieza: ¡ni una hojita fuera de su lugar! Sincronización perfecta, no se puede dejar de hablar del Supremo Relojero... [144].

Pese a todo, es posible sospechar que lo que ha visto Aguirre es en realidad el caos o —como le sugiere Huamán— «el orden y las leyes que nacen del estallido».

LA CONQUISTA DEL ORO, ENTRE EL MITO Y LA AMBICIÓN

A diferencia de otras obras de ficción analizadas en este capítulo, *Daimón* recuerda en todo momento que es la conquista de los tesoros

---

[141] *Ibidem*, pág. 62.
[142] *Ibidem*, pág. 73.
[143] *Ibidem*, pág. 74.
[144] *Ibidem*, pág. 209.

escondidos en el «corazón» de la selva amazónica los que mueven a los hombres que se aventuran en el «infierno verde». La conquista del oro, es el verdadero motor de una historia hecha de saqueos, violencia y ambiciones desmedidas.

Aunque el oro cambie de nombre a través de los siglos, el «significado» de la empresa es el mismo. Si empieza bajo las advocaciones al portentoso reino de El Dorado y al país del Paytiti, luego son las referencias al caucho y a las grandes compañías multinacionales explotadoras de las riquezas de la Amazonia, desde las maderas a los peces tropicales de sus aguas, pasando por todos los minerales y las plumas de aves exóticas. La lección es muy simple: «Ya no tiene sentido ese oro. Ahora hay que exportar azúcar, ganado, maderas y el oro viene en libras y marcos» [145].

El Viejo Aguirre que atraviesa los siglos y contempla, condenado a ser espectador, cómo América es saqueada, sabe que «detrás de Orellana» tenían que llegar «los casimires». Los gringos traen el comercio. Manaos es la capital de su perdido «Reino de los Marañones». La ópera de mármoles italianos importados que se levanta en la capital del estado de Amazonas es el «templo» finalmente edificado, no a una identidad encontrada, sino a la alienación de América adorando un dios ostentoso, como un nuevo rico avaro cuando trata de ser humanitario.

Pese a ser violada, explotada y destruida, la selva se defiende con las mismas armas tenaces con que Arturo Cova había sucumbido a la locura en *La Vorágine.* Nada gratuitamente, aparece en Manaos el propio Cova como un sonámbulo emergiendo de una pesadilla al final de *Daimón:* ha desembarcado para entregarle al Cónsul de Colombia su formidable y documentada denuncia sobre la bárbara esclavitud de los siringueros colombianos [146]. Es un símbolo viviente de que América es una «tierra de tal fuerza vital que expulsaba a los hombres activos como un organismo poderoso a los bacilos». La selva sigue produciendo:

> Una peligrosa angustia, angustia de impotencia: «¡Siento que estoy ahogándome en un mar, pero trago hojas en vez de agua!». Un arcabu-

[145] *Ibidem,* pág. 178.
[146] *Ibidem,* pág. 226.

cero se quejó ante Aguirre diciendo que se sentía dentro «del intestino de una ballena sumergida» [147].

Es el agua —una vez más— elemento destructor y aniquilador del hombre. Bajo un diluvio que «dura sesenta días y sesenta noches», hay que «buscar el aire necesario para subsistir entre los repliegues de la cortina del agua». Todo se disuelve y hasta «las viejas heridas cicatrizadas, empiezan a latir como a punto de brotar» [148].

La sensación de que se está lejos de la pretendida conquista de un imperio, surge explícitamente de la carta que Aguirre le escribe al Príncipe Felipe V:

> A este gigante de las Indias, que es América, sólo la tenéis tomada por el borde y que es tan enorme, impenetrable e invencible que pronto os caerá sobre vuestros reales pies. Os informo que nadie puede ni podrá con esta tierra. Su alma late bajo los pantanos, se esconde en las altísimas cumbres, huye al fondo de bosques de espesura inimaginable. Cuando tus hombres corran detrás de ella, se transformarán para siempre y no reconocerán más. Os digo que vuestro imperio sobre estas tierras es ilusorio, mera escritura anotada en el agua [149].

Palabras que anuncian otras, pronunciadas al final de esa tumultuosa asamblea de los protagonistas de cuatro siglos de historia americana que no han podido ponerse de acuerdo en un «proyecto camún» con que Posse cierra en forma alegórica su novela:

> ¡Vamos! ¡Prepara todo que se parte! Aquí no queda nada por hacer. ¡Que se queden los antropólogos y los muertos! [150].

Antropólogos y muertos, últimos vestigios de una búsqueda de cuatro siglos. Pero también se quedan los integrantes de un «grupo» que se adentra en la selva fecundado por el «furioso daimón de Aguirre», alusión indirecta a ese desesperado y último «movimiento centrípeto» que constituyó el desafío que, desde las selvas bolivianas, lanzó al continente y al mundo la guerrilla del *Ché* Guevara, cuando la realidad superó, una vez más, a la imaginación más desenfrenada.

---

147 *Ibidem,* pág. 39.
148 *Ibidem,* pág. 36.
149 *Ibidem,* pág. 99.
150 *Ibidem,* pág. 239.

6. EL EMBRUJO DE LAS ORILLAS DEL LAGO

La novelística iberoamericana del «movimiento centrípeto» que hemos analizado ha invertido, desde la misma proposición del espacio novelesco que ha intentado construir, una posible armonía del hombre con el medio. Esta comprobación final —analizadas las obras que han ido desfilando por estas páginas— culmina los esfuerzos de una ficción empeñada en darle un centro a la identidad del hombre americano.

En efecto, la propuesta de un punto geográfico central de América, desde donde la identidad adquiriría un sentido y el hombre podría proyectar un ordenamiento coherente de la realidad, parece haberse perdido en el vasto magma verde de la selva que, no por estar despoblada y ser culturalmente «inédita», es por ello menos abrumadora y hostil.

Los esfuerzos *robinsonianos* del *homo faber* intentando edificar su propio «templo» en el espacio que anhelaba integrar, tampoco han demostrado ser eficaces. Se han dejado las grandes ciudades «civilizadas», se han remontado o descendido ríos, se ha experimentado la fuerza de los elementos naturales desatados —el fuego, el agua, el viento— y se ha supervivido perseguido por insectos, reptiles y un clima que ha doblegado los entusiasmos más apasionados. Se han abandonado ropajes presuntamente civilizados en aras de la vida primitiva e ingenua, se ha amado a nativas de piel cobriza que han podido dar la ilusión de un arraigamiento y hasta se han dejado hijos mestizos en una simbiosis cultural que anuncia otro destino americano. Pero este esfuerzo literario de búsqueda y todos estos viajes iniciáticos de *leit-motivs* recurrentes, cuando no monótamente repetitivos, han llevado a la conclusión inevitable de que la gran circunferencia de la selva americana que desciende de Venezuela y Colombia a Paraguay y el norte de la Argentina, con una vasta franja que va de Norte a Sur en Ecuador, Perú y Bolivia por el Oeste y cubre una buena parte de Brasil por el Este, no tiene centro. La inmensa mancha verde de Iberoamérica, con sus apéndices centroamericanos, carece de fuerza «integradora». Por el contrario, parece dispersar haciéndolo estallar en todas direcciones, cuando no para diluirlo o devorarlo, todo intento de ordenamiento centralizador.

EL CÍRCULO SIN CENTRO

En este momento se puede sospechar que el «desajuste» de la identidad iberoamericana que venimos analizando en la narrativa, parte de un equívoco inicial. Porque es evidente que no puede nunca constituir un centro de la identidad o del ser americano un espacio que está «vacío» en términos humanos y, por lo tanto, no ha sido significado literariamente. Un espacio sin relaciones dialécticas establecidas entre la palabra y el silencio anterior al *Génesis* y sin nexos entre los diferentes puntos éditos de la realidad, no puede pretender tener un «centro».

El mapa literario de América tiene, en efecto, en su centro un gran «vacío» cultural. Es la periferia la que le ha venido dando un sentido a través de una narrativa escrita, en su mayor parte, desde y sobre las ciudades que forman como un collar alrededor del continente, pero cuyo «corazón» sigue siendo un gran hueco sin distancias establecidas y, sobre todo, sin comunicación «interior». Cada punto de la selva americana, sea venezolana o paraguaya, boliviana o brasileña es abordado desde el respectivo borde «nacional» y no constituye, en ningún momento, una realidad «común» en términos culturales o una red vinculada entre sí con la sugerente trama de un área generado por una problemática común. Viviendo en la misma «área cultural» los habitantes de las diferentes vertientes selváticas de cada uno de los países que tienen una «orilla» abierta a ese vasto «lago interior» poco tienen que ver entre sí. La civilización que los une no es representativa de un origen común.

Decir que en Iberoamérica el espacio parece haber sido construido al revés, es algo más que una arriesgada metáfora: es la explicación posible de esta atracción magnética que ejercen las «orillas» del gran «lago interior» del continente.

Resulta casi un lugar común decir que el espacio americano ha sido conquistado desde la «periferia». El interior del continente ha sido abordado desde las orillas marítimas, pero no sólo desde un punto, sino desde todos al mismo tiempo o con pequeñas variantes en el tiempo. Operación simultánea de organización desde el «afuera» hacia el «adentro», empresas múltiples que han impedido que un proyecto de

identidad único se organizara alrededor de un punto desde donde hubieran podido irradiar las líneas ordenadoras como los radios de una circunferencia. Las «orillas» periféricas a partir de las cuales se han tendido los esfuerzos de conquista han sido ciegas y aparecen como desorientadas en un deambular laberíntico.

En este sentido, el «corazón» de la selva al cual se accede desde cada una de las «orillas» en las obras que hemos analizado —Colombia, Perú, Venezuela, Paraguay, Bolivia, Argentina y Brasil— en lugar de ser el «centro» desde donde un ordenamiento del mundo americano podría adquirir un sentido, no es más que el punto más lejano al que se puede «retroceder» desde la respectiva costa continental. Pero al mismo tiempo el «centro» buscado en cada una de estas obras es un centro más «nacional» que iberoamericano. La búsqueda se da en el espacio interior selvático de cada uno de los países que participan del movimiento, pero nunca trasciende las fronteras nacionales. La «distancia» se mide en una escala geográfica delimitada por el territorio del país.

Por otra parte, esta dimensión nacional de la búsqueda, supone que, a partir del centro geométrico al que se puede acceder físicamente en cada uno de los países que participan del «movimiento centrípeto», se «empieza» a salir hacia «otro» lado. El centro geográfico, desde el momento en que no tiene una «significación» particular, no puede ser nunca el punto final del viaje.

La selva misionera adonde huye y sobre la que escribe Horacio Quiroga se mide a partir de una distancia que tiene su origen en la ciudad portuaria de Buenos Aires y no a la inversa. En ningún momento se adivina la selva argentina como parte de esa gran cuenca selvática que ocupa todo el interior del continente americano y de la cual las Misiones son su borde sureño.

Del mismo modo, puede analizarse la narrativa boliviana con escenario en las provincias de Pando o del Beni [151], «medida» siempre en función de La Paz, a todo lo más desde Santa Cruz. El «sistema de lugares» ecuatoriano no escapa tampoco a este esquema: se habla

---

[151] A las obras analizadas en este capítulo pueden añadirse *El valle del sol* (1935) de Augusto Céspedes, *Tierras hechizadas* (1931) de Costa du Rels y, sobre todo, las *Páginas bárbaras* (1904) de Jaime Mendoza, precursoras del género.

del Oriente, en relación a Quito, desde las primeras novelas etnológicas del Padre Enrique Vacas Galindo como *Nankijukima* (1895) sobre «los usos y costumbres de los salvajes del Oriente del Ecuador», hasta *Etza o el Alma de la Raza jíbara* (1934) de Alejandro Ojeda y a *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta. Algo similar sucede con los cuentos colombianos sobre el tema, como *Los hombres de El Dorado* (1890) de Eduardo Posada o las *Doce novelas de la selva* (1935) del peruano Fernando Romero. Cuando hay referencias a países vecinos en el mismo espacio selvático es siempre en términos de conflicto fronterizo como se narra en *Canaima,* o como traduce la polémica historia entre Perú y Ecuador, jalonada de episodios bélicos.

La falta de «comunicación» de cada uno de los «centros» nacionales con «otros» centros de idénticas características en países abiertos hacia ese mismo «lago interior» amazónico hace estallar en fragmentos una posible identidad colectiva. Insinuado alegóricamente en *Daimón* el destino común iberoamericano de ese vasto espacio culturalmente inédito, el tema de la «comunicación» constituye la trama de *Una sola sombra al frente* (1973) de Augusto Tamayo Vargas, donde se narra la epopeya del ingeniero Enrique Aet en el oriente peruano, tendiendo los hilos telegráficos y telefónicos que deberían justamente poner en comunicación regiones selváticas naturalmente aisladas. En la lucha desproporcionada y despreciada de Aet se anuncia el primer y elemental paso que toda «integración» supone: poner en relación hombres con idénticos problemas.

Un párrafo aparte merecería la divertida fábula —como la bautiza el mismo autor— que el antropólogo Darcy Ribeiro ha publicado con el título *Utopia selvagem* y el sintomático subtítulo de *Saudades da inocência perdida* (1982). Escrita en la tradición alegórica y surrealista de *Macunaíma,* la obra de Mario de Andrade, Ribeiro resume desde el punto de vista de los indígenas brasileños la historia que es común a todos los países de la cuenca amazónica, con sus mitos propios y con la sucesiva lista de utopías que han ido cambiando de nombre con los años y las «modas» literarias y políticas, pero que sustancialmente proponen siempre un modelo «importado», aunque se lo presente bajo un título americanizado: desde Tomás Moro a la gran Utopía Multinacional.

Con un sentido mítico de vasta significación americana, la obra *Green mansions* de W. H. Hudson brinda, por su parte, una variante de este mismo anhelo de puesta en relación de las diferentes vertientes de la «cuenca» amazónica. Rima, una hermosa mujer india que «habla con los sonidos del canto de los pájaros de la selva», quiere encontrar al pueblo del que desciende, que sabe está lejos pero al cual se siente pertenecer por su origen cultural.

Aunque la esperanza de encontrar el pueblo de Riolama es un «espejismo, milagro, quimera», el largo viaje a través de la selva, cubriendo un arco que va bordeando las diferentes vertientes «nacionales» —venezolana, colombiana, ecuatoriana y peruana, donde presuntamente estaría situado— se convierte en «otra» variante del viaje iniciático. Los templos son más circulares que nunca y cuando Rima desaparece, probablemente quemada en un incendio que ha asolado la selva, todo pierde su sentido para el protagonista: «*I, no longer I, in a universe where she was not, and God was not*» [152]. Es decir, Abel Guevez de Argensola no es más Abel en un universo donde «ella» ya no está y, por lo tanto, tampoco Dios puede estar: «Sin vos y sin Dios y sin mí», se dice en mal castellano.

¿UN MAR MEDITERRÁNEO AMAZÓNICO?

Todas estas consideraciones no son gratuitas ni pretenden ser un juego con un compás que traza una circunferencia en un mapa de Iberoamérica. Tienen, por el contrario, una profunda significación literaria que pretendemos desarrollar en las páginas siguientes a partir de una novela poco recordada, *Sangama,* de Arturo D. Hernández.

Abel Barcas, protagonista de *Sangama,* remonta el río Ucayali en el Oriente peruano, buscando un *ajuste* personal en el cerrado mundo de la selva de Santa Inés. Irrumpe en un escenario gobernado por el agua, cuyos ritmos de lluvias, crecientes, sequías y decrecientes, explican toda la vida de sus moradores.

> La peculiaridad de esta zona selvática ha determinado una realidad paradojal: el poblado nómade. Como una de las orillas del río avanza

[152] W. H. Hudson, *Green mansions* (Lancer Books Inc., N. Y. 1968), pág. 330.

> y la otra retrocede, las poblaciones son inestables. Quien ve amenazada su casa por la proximidad del barranco, la desarma apresuradamente para reedificarla en la parte posterior, siendo imitado poco a poco por sus vecinos, que año a año va trasladándose a sus espaldas. Y si las aguas toman nuevo curso, los ribereños emigran en masa buscando en las nuevas márgenes el lugar más apropiado para estacionarse [153].

El agua es no sólo un elemento de la naturaleza, sino un aspecto primordial de la cultura amazónica:

> El río es, pues, todo en esta región. Es la despensa que surte de abundantes peces; es la única vía de comunicación; es el elemento defensivo contra la hostilidad de la selva; es, en fin, factor determinante del establecimiento del hombre civilizado [154].

Todos los *leit-motivs* analizados hasta ahora se repiten en *Sangama.* Entre otros:

a) El eterno combate entre el bien y el mal, planteado en términos de supervivencia biológica. *Yacumama,* demonio en forma de serpiente encarnación del mal, habita en las aguas del río.

b) Al llegar al corazón de la selva:

> Todos se transforman. Nuestra naturaleza ingénita, eso que es parte sustancial de nuestro ser, surge súbitamente y se nos impone apenas tenemos contacto con la selva. Aquí el civilizado se despoja de la máscara con que engaña al mundo, no teme la represión ni la censura social del medio; así, también aquellos que arroja como desperdicios de la ciudad, aquí se regeneran, si es que aún les queda algo de bondad dentro del alma [155].

c) La selva, en lugar de ser el buscado Paraíso, se convierte en «una prisión verde», el «verdadero infierno» [156].

d) El amor de una indígena, en este caso la hermosa Chuya, brinda la ilusión de unas raíces y una identidad encontrada a través de la pareja primordial, porque «en la selva el amor es simple, como

---

[153] Arturo Hernández, *Sangama* (Lima, s/f.), pág. 12.
[154] *Idem,* pág. 12.
[155] *Ibidem,* pág. 51.
[156] *Ibidem,* pág. 90.

el de los pájaros que se encuentran un día en una rama y desde entonces vuelan juntos» [157].

Pero el interés de *Sangama* no es esta repetición de constantes temáticas de la narrativa que estamos analizando, sino la teoría que propone sobre el gran «lago interior americano»:

> Lo indudable es que la selva constituyó en el pasado la parte más honda de un mar Mediterráneo enclavado en el corazón de Sud América, que el caudal turbio del Ucayali, el Huallaga y sus múltiples afluentes, ha ido rellenando con material acarreado, en cantidades fabulosas, desde las cordilleras y sus estribaciones. Las limosas aguas invernales con sus sedimentaciones y la selva misma con sus ramas y sus troncos, apresuran la acción geológica. Si excaváramos aquí encontraríamos vestigios de fauna marina, esos fósiles que se hallan en los terrenos en formación y que corresponden a especies evidentemente no existentes en nuestros días en los ríos [158].

Esta larga transcripción tiene un sentido: el «centro» de Iberoamérica está todavía: «en proceso de formación y parece tener el desorden de la locura, antes que el concierto armónico de la naturaleza» [159]. La selva está poco a poco acondicionándose en «morada del hombre», pero como anota el Matero, personaje de *Sangama,* «eso no es labor de décadas ni de siglos». Entretanto, el desorden esencial del caos que precede al *Génesis* reina en su territorio, tal como debió reinar hace millones de años en las tierras «donde florece ahora la más avanzada civilización», es decir Europa.

Desde las orillas de ese gran lago interior americano, donde apenas hay algunas «islas» unidas entre sí por la tenue red de los ríos, se van tendiendo las líneas que forman, poco a poco, los archipiélagos de un «sistema literario» resultado de una verdadera empresa de colonización cultural empeñada en el bautizo de «lugares». Pero entre esos puntos aislados integrados sigue habiendo vastas extensiones vacías de todo sentido, humano y cultural. La tarea de fundación de «templos» significados literariamente se convierte así en una empresa apasionante, que tuvo también su importancia en el establecimiento del «sistema de lugares» en la literatura europea.

[157] *Ibidem,* pág. 230.
[158] *Ibidem,* pág. 109.
[159] *Ibidem,* pág. 109.

LA CREACIÓN DE UN SISTEMA DE LUGARES

En *La Nouvelle Héloïse* de Jean Jacques Rousseau, se cuenta cómo Julie instaló una isla «artificial» en el centro del lago de Clarens. Pretendió así ordenar el mundo a partir de ese «centro» de irradiación germinativa situado en un lago suizo. Al mismo tiempo contrapuso una «visión del mundo» europea a la ordenación del espacio propuesta por su amante desde las islas de las antípodas de Tinian y Juan Fernández.

Un hipotético círculo trazado con un compás que tomara esa «isla» del lago como «centro» establecería una «cosmovisión» a partir de la cual «todo», incluso lo más remoto, se ordenaría. Rousseau reaseguró, por su parte, la visión de Julie: el mundo, «su» mundo, tiene un centro y todo cobra un sentido, aunque sea relativo al punto de vista asumido.

Como ha anotado Michel Butor al estudiar la novela *La Nouvelle Héloïse,* el propio Rousseau utilizó el lago Leman como el centro desde el cual se explica toda la obra [160]. Cuando sus personajes viajan y se desplazan de un punto hacia otro, cada uno de los trayectos realizados supone siempre en la distancia cubierta un sentido de ida y vuelta perfectamente balanceado en función de ese punto central.

El lago Leman oficia como un «proporcionador» de los movimientos y las distancias recorridas. Un país lejano lo es en función de ese punto de referencia. Un lugar cercano empieza a ser remoto en la medida en que el alejamiento geográfico se mide a partir de ese punto. Si su existencia puede considerarse arbitraria, en la medida en que en un mundo esférico cualquier punto puede aspirar a ser central, es evidente que el sistema de lugares cultural y literario originado en los puntos europeos, como lo es el lago Leman en Suiza en relación al viejo continente, ofrece seguridades que otros puntos del globo terráqueo no tienen.

---

[160] Michel Butor, en «Una isla al fin del mundo» en *Repertorio III* (Seix-Barral, 1970), realiza un interesante estudio de «Geografía en la novela» y de las resonancias literarias de los puntos de vista prestigiosos *a priori* como lo son los europeos en relación con los «exóticos» como lo son los americanos.

Esta «seguridad» que brinda la novelística de Rousseau —por citar únicamente un ejemplo de la ficción europea abundante en «centros» prestigiosos y «templos» incuestionados (París, Atenas, Roma, Toledo, Venecia, Sevilla y tantos otros como el propio Mar Mediterráneo, vasto «lago interior» de florecientes culturas generadas en sus orillas)— permite que sus héroes viajen sin angustia a la Polinesia o a la isla de Juan Fernández en el mar austral americano. Los puntos de referencia europeos otorgan a los viajeros estabilidad, aun estando «lejos», porque saben de dónde vienen y, sobre todo, adónde pueden volver.

En efecto, el lago suizo de la obra de Rousseau «concentra» espacio en lugar de disolverlo, porque precisa los límites de lo ya poblado en sus orillas. Los puntos con significación narrativa son piquetes de una concepción segura e inalterada del mundo que lo tiene por «centro» y que nadie se atrevería a discutir. Así, cuando un Chateaubriand sueña con lo «maravilloso» americano no deja de ordenar el mundo a partir del «templo» parisino. Puede recordar para reasegurarse que lo llamaban «Monseñor en la fonda de los Negocios Extranjeros, calle de los Capuchinos en París». Su propia reputación literaria, que no desdeña ni el Paraíso americano con que soñó en su juventud, proviene de ese centro metropolitano, tal como lo confesó en las memorias que escribe en su vejez:

> Hoy que me acerco al fin de mi carrera, no puedo menos de pensar, dirigiendo la vista a lo pasado, cuánto la hubiera modificado si hubiera llenado el objetivo de mi viaje a América. Perdido en aquellos mares salvajes, en aquellas playas hiperbóreas, donde ningún hombre ha puesto su huella, los años de discordia que con espantoso rumor han destruido tantas generaciones, hubieran pasado silenciosamente sobre mi cabeza, y el mundo hubiera cambiado mientras yo estaba ausente de él. Probablemente no hubiera tenido la desgracia de escribir, y mi nombre, o hubiera quedado sumido en el olvido, o se habría confundido con una de esas reputaciones pacíficas que jamás sublevan contra sí la envidia, y que anuncian menos la gloria que la dicha. ¿Quién sabe si repasado el Atlántico me hubiera fijado en las soledades por mí descubiertas, como un conquistador en medio de sus conquistas? [161].

[161] Citado por Edmundo Desnoes en su ensayo sobre *El siglo de las luces* incluido en *Homenaje a Carpentier*, obra colectiva (Las Américas Pub. Co. New York, 1970), pág. 305.

La ficción iberoamericana que hemos analizado en este capítulo carece de tales seguridades desde el momento en que no puede apostar con idéntica firmeza a ninguno de los centros desde los cuales el movimiento centrípeto se ha iniciado. Ni los héroes intelectualizados, como el protagonista de *Los pasos perdidos,* ni los aventureros como Vargas, apuestan más allá de cierta precariedad a esas «Ciudades» que fundan con entusiasmo. Saben que pueden ser devorados por el Caos apenas las han bautizado o que las marcas en los ríos desaparecerán con la primer crecida.

Sin embargo, la empresa fundacional de la literatura ha sido y es importante. Estas novelas han «cosmizado» —al decir de Mircea Eliade— una zona desconocida para hacerla habitada. Estas «fundaciones» constituyen «actos de creación» que han ido dejando jalones ineludibles en el estudio de la configuración de la identidad cultural de Iberoamérica. Creemos que estos viajes-búsqueda iniciáticos son algo más que simples «excursiones» sin mayor valor que el pintoresquismo o folklorismo con que cierta crítica ha insistido en clasificarlos.

Es evidente que, más allá de las diferentes calidades literarias en juego o de las corrientes estéticas en que se inscriben, estamos frente a un esfuerzo por dar forma, transformando y adaptando a la escala de la conciencia de protagonistas, esa turbulencia caótica con que se presenta ese ancho lago interior americano, apenas poblado y salpicado de islas sin otra significación literaria que unas páginas de la narrativa iberoamericana.

Sin exagerar, se puede decir que el esfuerzo cumplido por los escritores de la narrativa del «movimiento centrípeto» tiene una dimensión bíblica. Estamos en el *Génesis* y es bueno recordar lo importante que fue la Palabra —el Verbo del Creador— en el proceso original de definiciones y de separación de las cosas. En este *Génesis* del hombre americano, esa potencialidad esencial del Verbo recobra su prístina vigencia y esto lo saben los escritores que han hecho de la Palabra Escrita su única y más preciosa herramienta.

Capítulo II

EL DESTIERRO DE LOS HÉROES (EL MOVIMIENTO CENTRÍFUGO)

1. ARRAIGO Y EVASIÓN

A lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, al final de un día de fiesta y en la víspera de cumplir cuarenta años, un hombre fuma y se pasea sin parar en la desordenada habitación de un inquilinato. Está aburrido de estar echado en la cama y oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco, hace el inventario de su vida: no tiene trabajo ni amigos, se acaba de divorciar, sus vecinos le resultan «más repugnantes que nunca», hace más de veinte años que ha perdido sus ideales y, según las informaciones que ha escuchado en una radio, «parece que habrá guerra» [1].

Cualquier hombre confrontado a una similar circunstancia vital no podría evitar las reflexiones más sombrías. Sin embargo, Eladio Linacero —protagonista de *El pozo,* primera novela de Juan Carlos Oneti, publicada en 1939— logra evadirse de su triste realidad. Le ha bastado empezar a escribir un sueño («el sueño de la cabaña de troncos»), aunque para ello se haya visto obligado a «contar un suceso como prólogo» y a reconocer que «yo soy un hombre solitario que fuma en un

---

[1] «Según la radio del restaurant, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra», se dice en *El Pozo* (Arca, Montevideo, 1965), pág. 22.

sitio cualquiera de la ciudad» con el que termina su monólogo [2]. En 56 páginas narradas en primera persona a lo largo de esa noche de insomnio, se libera no sólo de los fantasmas más tenaces de su soledad, sino que funda «otra» realidad, gracias a la simple fórmula de aceptar que:

> Yo soy un hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas [3].

Doce años más tarde —en 1951— otro hombre también se pasea insomne en un pequeño apartamento del barrio bonaerense de San Telmo. «Hombre pequeño y tímido» que le ha dicho «no al alcohol, no al tabaco» y «un no equivalente para las mujeres» [4]. José María Brausen, protagonista de *La vida breve,* aparece como el heredero directo de Linacero. Lleva como él una existencia mediocre y después de cinco años de matrimonio ha descubierto el fin de su relación, viciada por la indiferencia. El pretexto de esta súbita revelación se lo ha dado la ablación de un pecho que acaba de sufrir su esposa Gertrudis, pero la realidad de su soledad parece mucho más profunda que la cicatriz que marca cruelmente la amputación [5]. Sin sentir compasión o cariño y mientras la escucha quejarse en sueños, Brausen acepta su fracaso con «la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años» [6].

Sin embargo, entre las cuatro paredes de su apartamento y a lo largo de sucesivas noches en que se pasea desvelado entre la cocina,

---

2 *El Pozo,* o. c., pág. 56.

3 *Ibídem,* pág. 54.

4 «Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres— nadie, en realidad». *La vida breve,* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950), pág. 67.

5 La descripción de la cicatriz es minuciosa y, a través de simples detalles objetivos, se obtiene un total rechazo del lector, al modo como Barbusse en su obra *L'Enfer* había acumulado descripciones médicas sobre las enfermedades que llegaban a hacerse insoportables. La misma técnica será utilizada por José Lezama Lima en *Paradiso* para describir el tumor que le han extirpado a su madre.

6 La barrera de los cuarenta años es significativa en la obra de Onetti. Edad que franquean Linacero y Brausen en el momento de su crisis, también es fundamental para Díaz Grey, imaginado en su frustración alrededor de los cuarenta años, para Larsen derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces, «desde los treinta años» les puede salir del «chaleco olor a viejo», como le sucede a Julián, en *La cara de la desgracia.*

el dormitorio y el baño, Brausen también es capaz de evadirse de su circunstancia vital. A diferencia de Linacero, a quien le bastó «contar un sueño» con el «suceso» que lo precedía, Brausen emprende una doble fuga simultánea. Por un lado, se desdobla en Arce, un improvisado *macró* que irrumpe en el apartamento de su vecina, una prostituta cuyos ecos ha escuchado a través de los delgados tabiques que separan los dormitorios, como si las camas se prolongaran. Al mismo tiempo, asume la identidad de un personaje que ha creado, Díaz Grey, en una ciudad imaginada con tanta perfección —Santa María— que al final de la novela puede fugarse a ella sin forzar la ambigua realidad de la ficción inventada. A partir de *La vida breve,* Santa María se convierte en el escenario natural de la obra de Onetti. Brausen, su «fundador», tendrá un monumento en la plaza principal.

Estudiar los mecanismos gracias a los cuales Eladio Linacero y José María Brausen logran evadirse de sus tristes circunstancias personales, supone penetrar no sólo en las claves que rigen el universo literario de Onetti, sino en las de un particular tipo de héroe novelesco del siglo XX con el cual entroncan directamente. Pero además, permite un análisis de la pareja antinómica de la literatura hispanoamericana —«evasión y arraigo»— y la tensión formal y existencial en que se expresa en cuentos y novelas.

EL INDIFERENTE MORAL

En una breve advertencia a su segunda novela, *Tierra de nadie,* publicada en 1941, Onetti decía:

> Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación que, a mi juicio, reproduce, veinte años después, la europea de la postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino.

Como para que no quedaran dudas que su advertencia era no sólo el diagnóstico de una época, sino una postura estética y existencial asumida deliberadamente, Onetti añadía:

> Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia [7].

En efecto, alrededor de 1940, con los veinte años de retraso denunciados por Onetti, pero con igual intensidad, los habitantes de las grandes urbes cosmopolitas americanas enfrentaban los desajustes que había vivido Europa. La llamada «civilización occidental» estaba en crisis. Los valores tradicionales de la sociedad humanista y liberal, tal como se habían heredado del siglo XX, no soportaban su confrontación con la nueva sociedad industrial y de masas emergente. La idea del progreso científico y social indefinido no podía sostenerse con validez frente a la realidad de grandes ciudades donde la comunicación humana iba desapareciendo. El individualismo sólo podía hablar de crisis y de la decadencia de occidente.

Las reacciones en literatura, es bueno recordarlo, habían sido contradictorias. Mientras unos escritores se habían lamentado del desmoronamiento del mundo en el que habían nacido y de la pérdida de valores en los que habían sido educados, otros habían asumido el desajuste como una posibilidad revolucionaria de renovación radical de artes y géneros. Si los primeros clausuraron el siglo XX con espléndidas y totalizadoras expresiones novelescas, como Marcel Proust y su minucioso inventario del mundo en vías de desaparición, *A la busca del tiempo perdido,* los segundos se lanzaron a la experimentación iconoclasta que toda suerte de vanguardias propiciaron. Nada mejor que el *Ulyses* de James Joyce para resumir esta jocunda explosión.

Sin embargo, entre ambos extremos, hizo su aparición una literatura que reflejaba, por un lado, el sentimiento de marginalidad de vastos sectores medios de la sociedad y, por el otro, el anhelo de renovación de los modos tradicionales de narrar. El escritor omnisciente que manejaba personajes y situaciones como un demiurgo cedía su lugar a un autor que se refugiaba detrás de una verdad mucho más ambigua y de los diferentes puntos de vista que podían desmentirla. Personajes desorientados, cuando no frustrados, anti-héroes anónimos del mundo contemporáneo hacen su irrupción en la post-guerra del 18. Son los *outsiders,* los disconformes y desarraigados hombres que:

---

[7] Advertencia a la Primera edición de *Tierra de nadie* (Losada, Buenos Aires, 1941).

> Se niegan a desarrollar las cualidades de sensatez práctica, de visión para los negocios, que parecen ser requeridos si se desea sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización [8].

Frente a la dificultad de comunicación con los demás y al sentir que la autenticidad está reprimida por la sociedad contemporánea, estos nuevos personajes se refugian con sus angustias en el espacio de una pequeña habitación y efectúan un solitario e intenso «descenso en sí mismos», ya adelantado por el primer *outsider* de la literatura moderna, el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski.

La evasión del mundo que los oprime y la pérdida de toda creencia religiosa o política, ha otorgado a estos *nihilistas* del siglo XX una insospechada libertad. Sin embargo, podrán preguntarse como el héroe de Sartre: «Libertad, sí, pero ¿para qué?», y descubrir que, gracias a la mirada «diferente» que poseen, están amenazados por otros males como la ansiedad, las dudas, la soledad, la angustia y la alienación, las que serán las «enfermedades» del hombre contemporáneo. Este desgarramiento que roza muchas veces la esquizofrenia, fue sintetizado por el esquema dualista del «hombre» y el «lobo» de la obra de Hermann Hesse y se convirtió en la pesadilla de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Franz Kafka. Este «hombre que se sabe enfermo en una civilización que ignora estar enferma» [9] es la desvalida materia prima con la que trabajan Louis Ferdinand Celine y Henri Barbusse y, una década después, Albert Camus en *El extranjero* y Jean Paul Sartre en *La náusea,* autores que fueron atentamente leídos en Hispanoamérica.

ENTRE BABEL Y EL ARRABAL. — En principio, los países del Río de la Plata no tenían por qué padecer los efectos de ese desajuste existencial. Habían sido beneficiarios directos de la primera guerra mundial en el plano económico y habían mantenido una cierta neutralidad política. Los «indiferentes morales» de que hablaba Onetti en 1941 podían

---

[8] *El disconforme* (The Outsider) por Colin Wilson (Emecé Edit., Buenos Aires, 1957), donde se estudian las obras de Barbusse, Sartre, Hesse, Dostoievski, Kierkegaard y características del hombre contemporáneo desajustado y poseído de un sentimiento de extrañeza e irrealidad. Cita correspondiente a la pág. 292 de la traducción española.

[9] *El disconforme,* o. c., pág. 23.

prosperar en países plenos de posibilidades y abiertos al futuro. Sin embargo, era evidente que la problemática de una gran ciudad como Buenos Aires no variaba mucho de la de una urbe europea. Es más —tal como pudo verse reflejado en la literatura y el ensayo de la época— los desajustes eran aún mayores en el Río de la Plata que en Europa. Una alta proporción de la sociedad estaba compuesta por inmigrantes. En las orillas de aguas barrosas de un estuario que estaba «lejos» de las metrópolis de origen, estos hombres debían sentirse naturalmente nostálgicos y desarraigados, desajuste que Carlos Fuentes ha llamado «la sensación de vivir en los Balcanes», para definir la «descolocación» de la identidad americana en relación con los que se llaman los «centros» de la cultura occidental.

La literatura rioplatense, especialmente la narrativa, fue sensible desde el principio a esta realidad. Los temas de la ciudad como amalgama étnica, el de los desclasados y el de la «mala vida» de los parias sociales habían sido ya abordados por el naturalismo y el realismo finisecular. Lo serían luego con autores como Héctor Bromberg, autor de *Las puertas de Babel,* Enrique González Tuñón, Juan Palazzo y Manuel Gálvez con *Historia de arrabal.* Sin embargo, estas inquietudes temáticas, recogidas en parte por el «grupo Boedo», se habían ido empobreciendo en novelas de simple denuncia social o de un fácil pintoresquismo. «Mera verosimilitud sin invención», diría de esta literatura Jorge Luis Borges.

La «invención» llegó con Roberto Arlt y con Eduardo Mallea en dos direcciones divergentes pero complementarias. Más allá del chato realismo, estos dos escritores argentinos recuperaron la penetración psicológica y las angustias existenciales de la mejor tradición de la literatura rusa. Los «humillados y ofendidos» de Dostoievski y los «miserables» habitantes de *Los bajos fondos* de Gorki, sin olvidar al pasivo soñador *Oblomov* de Goncharov, se reencarnaron con naturalidad en el Río de la Plata y adquirieron una indiscutible «carta de ciudadanía» americana en los personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt y en *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) y *La bahía del silencio* (1940) de Eduardo Mallea. De ellos recogería un legado directo Juan Carlos Onetti.

Una atmósfera y un estilo presentes en la novelística, pero también en las preocupaciones que aborda la ensayística del período. Las ideas

irracionales y patéticas de Spengler, Lawrence y Keyserling se habían confirmado en la crisis de 1929. Las advertencias de José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1930) encontraron un amplio e inesperado eco internacional. El Río de la Plata recibió estas ideas con sentimientos ambivalentes. En efecto, América era un continente «sin historia», como la había definido Hegel, o «del tercer día de la creación», como lo bautizara Keyserling en sus *Meditaciones sudamericanas* [10], pero al mismo tiempo, la «juventud» y el carácter de «Nuevo» Mundo que se adjudicaba al continente americano, permitían seguir imaginando el futuro como un tiempo para la esperanza y el territorio americano como un «espacio» donde la utopía es todavía posible.

No tener un pasado injertado en la historia universal preocupó a Mallea y, más tarde, a H. A. Murena en *El pecado original de América,* pero justificó el entusiasmo vitalista de Ezequiel Martínez Estrada y el de autores contemporáneos como David Viñas. Mientras el propio Ortega y Gasset escribía sus *Meditaciones de un pueblo joven,* las contradicciones de la a-historicidad de países «nuevos» como la Argentina y el Uruguay se traducían en las reflexiones de *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz. Años después, Eladio Linacero se diría irónicamente en *El pozo:* «¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos» [11].

Al mismo tiempo que Onetti recogía en su literatura la falta de un pasado histórico perceptible, negó la expresión cultural tradicional. En una columna periodística titulada sintomáticamente «La piedra en el charco», fustigó, semana a semana, la falta de originalidad y la esterilidad en que habían caído el regionalismo, el costumbrismo y el realismo social y propugnó nuevos modos de narrar. Ávido lector de Joyce, Celine y Barbusse, pero sobre todo de los norteamericanos Sherwood Anderson, William Faulkner, Stephan Crane y Hemingway, pre-

---

[10] Así se titula la primera parte de las *Meditaciones sudamericanas,* donde el Conde H. de Keyserling retoma algunas de las teorías científicas sobre América del naturalista francés Buffon, sobre «el mundo mineral y de reptiles», aspecto de lo telúrico que Keyserling reviste de una metafísica sobre lo primordial, lo Feo y el Mal «objetivados» en el continente. Es interesante recordar que en apoyo de su tesis, Keyserling cita abundantemente la obra *La vorágine* de José Eustasio Rivera.

[11] *El pozo,* o. c., pág. 48.

sentó por primera vez a estos autores «desconocidos» al público uruguayo y fue elaborando una obra crítica y periodística que aparece hoy como perfectamente coherente y complementaria de su universo narrativo [12].

¿SOLEDAD O LUCIDEZ PARALIZANTE? — Si bien Onetti no es el primero en integrar esa especie de «generación perdida» rioplatense que alcanzó su madurez en la década del 40 y que pudo caracterizarse como ligeramente «nihilista» en tanto fue capaz de crear personajes que eran auténticos parias espirituales, desterrados morales y desencantados políticos, su rechazo total de los valores imperantes resulta de los más radicales. Los anti-héroes van mucho más lejos en su despojamiento de toda creencia. La crítica había visto a los «disconformes» de esos años como epígonos tardíos del romanticismo. El héroe de la novelística de Hemingway, de André Malraux (especialmente en *Les conquerants* y en *l'Espoir)* y de Faulkner, había roto los lazos que lo unían al contorno y había conquistado una libertad para luchar por un ideal. Su rebelión tenía un «sentido», por lo que Alex Comfort la ha considerado positiva, en tanto implicaba:

> Una fe en la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente que está en un estado de constante conflicto con el universo externo [13].

Incluso los *outsiders* de Celine, entre maldiciones y jadeos, parecían irse trazando un camino hecho de derrotas y humillaciones, pero camino al fin. Por el contrario, la libertad que habían conquistado personajes como Linacero o Brausen sólo servía para hacer más evidente su aislamiento. La soledad no es el resultado de una vocación deliberada de independencia, sino el de una cierta lucidez paralizante. Todo impulso es negado a partir de su desmenuzado análisis introspectivo. Hay una claudicación decretada de antemano, una negación de todo lo que pueda ser alborozado entusiasmo vitalista configurando la postura extrema del intelectualismo de hombres que reflexionan demasiado para gozar abiertamente de la vida. Protagonistas encerrados

---

[12] Artículos escritos con el seudónimo de «Periquito el Aguador» y reunidos en *Requiem para Faulkner y otros artículos* (Arca/Calicanto, Montevideo, 1975); 238 págs.

[13] *The novel and our time* por Alex Comfort.

en sus habitaciones como Linacero y Brausen, observadores no comprometidos del quehacer ajeno como Díaz Grey o Jorge Malabia, empresarios derrotados de antemano como Larsen, eternos diseñadores de proyectos que no se ejecutan como Aranzuru, todos parecen haber llegado a la conclusión de que «no hay salida ni rodeando, ni a través», al decir de H. G. Wells.

En la obra de Onetti ya no hay lugar para un hombre de valores universales, aunque éstos aparecieran como amenazados, problemáticos o alternativos. Su desilusión es absoluta y total; no hay fe posible, no hay respuestas imaginables a la crisis, no hay siquiera preguntas que valgan la pena de ser formuladas. Su despojamiento lo acercará a las verdades esenciales de los callejones sin salida de los personajes de Samuel Beckett: Linacero, en efecto, no está muy lejos de Molloy.

NADA MERECE SER HECHO. — Cuando se publica *El pozo* en noviembre de 1939, ya ha estallado la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada y el pacto germano-soviético ha sembrado la confusión entre los intelectuales progresistas. Cuando se edita *Tierra de nadie* en 1941 y hacen su aparición en el Río de la Plata «los indiferentes morales», el nazi-fascismo está triunfando en Europa. No es extraño, entonces, que en 1943, la edición de *Para esta noche* aparezca precedida de otra advertencia del autor:

> Este libro se escribió por necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometida de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación [14].

Es decir que, a los males de la sociedad contemporánea europea que América vivía con un retraso de veinte años, debía añadirse el sentimiento de descolocación y la condición de «espectador» no comprometido con los conflictos ajenos. Aunque se pretendiera lo contrario, un rioplatense estaba condenado a una perspectiva marginal en relación a los focos de la acción bélica e ideológica. «No se puede hacer nada», dicen los anti-héroes de Onetti o, lo que parece más grave, «nada merece ser hecho». Lejos de la angustia, de la «náusea» y aun de la *detresse,* solo podía hablarse de «fatalismo» y resignación.

[14] Prólogo a la primera edición de *Para esta noche* (Buenos Aires, 1943).

El propio Onetti declaró como un principio elemental de filosofía existencial que:

> Toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto [15].

Conclusión: no vale la pena «esforzarse» en luchar por «otro» futuro posible en la medida en que todos los actos pertenecen a los «demás», futuro alternativo al que no parecen tener derecho los hispanoamericanos. Así, se podrá sostener que:

> Un hombre evolucionado no debe hacer nada. Fíjese en los constructores, en cualquier orden de cosas. Da lástima. Toda la vida chapaleando en miserias. Mire la política, la literatura, lo que quiera. Todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo. Si aquí no hay nada que hacer, no haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe. Algún día tendremos una mística, es seguro; pero éntretanto somos felices [16].

La formulación de una filosofía de la existencia en Onetti puede parecer, en consecuencia, débil. Pero hay que rastrear los párrafos aislados de sus obras para integrar un esquema que sorprende por su sencillez y por su coherencia. Por lo pronto, se descubre que como buen rioplatense, Onetti entiende como sinónimo de virilidad cierta contención, cierta obligada parquedad en la explicitación de las emociones y sus secretas razones, una constante que aparece en autores tan diversos como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y en muchas letras de tango. Pero además gravita en Onetti una

---

[15] Citado en *Las trampas de Onetti* por Fernando Ainsa (Alfa, Montevideo, 1970), pág. 15.

[16] La falta de fe se traduce en un *aburrimiento* casi metafísico. El mundo de Onetti se percibe a través del desinterés y desasimiento que permite un aburrimiento esencial. Desde la primera página de *El pozo* se dice: «Me paseaba, aburrido de estar tirado», sentimiento que reaparece en *Juntacadáveres* (caras «infladas por el aburrimiento»; «ahora lo que le dolía era el aburrimiento»), *Una tumba sin nombre, Jacob y el otro* («estaba aburriéndome en la mesa de póker»), *La casa en la arena* (donde puede llegarse a «aburrirse sonriendo»). A partir de ese fondo existencial, los personajes de Onetti pueden graduar sus estados anímicos que van de la tristeza a la soledad.

tradición hipercrítica del rioplatense que un venezolano como Juvenal López Ruiz ha considerado única en América Latina:

> A mi manera de ver en ningún otro país latinoamericano se ha producido con tanta decisión y valentía esa autocrítica [17].

Este sentido crítico exacerbado, al que se puede ver como la expresión de una tradición latina que prefiere el análisis reflexivo a la acción y la ejecución pragmática de la tradición sajona, se extiende al escepticismo y al desarraigo.

ENTRE EL DESARRAIGO Y EL ESCAPISMO. — Fue Eduardo Mallea, integrante de esa generación «existencialista» rioplatense, quien elaboró un distingo entre dos tipos humanos, reflejo de dos Argentinas reales: la visible y la invisible.

> Quiere decir que había un hombre argentino visible y otro argentino no visible, silencioso, obstinado, conmovido y laborioso en el fondo tremendamente extenso del país, en las estancias, las provincias, los pueblos, las selvas, los territorios. Y aun en la ciudad, más en la ciudad profunda, no en la fácil, no en la inmediata.

De su análisis de los dos tipos humanos, Mallea afirmaba que:

> Considerado en general, el hombre de Buenos Aires muestra, al primer examen, una sorprendente inteligencia y una aptitud asimiladora de cultura no menos sorprendente (...). Pero a ese riesgo del brillo dérmico de la inteligencia se agregaba el otro, bien lo vi, también implícito; el riesgo de la aptitud asimiladora de cultura. Porque si en un organismo vivo no hay asimilación sin transformación, sin la producción por ella provocada, tampoco tiene valor en un organismo inmaterial la cultura que se devora y muere al ir a ser asimilada; que, al no ser asimilada, en lugar de vida es muerte.

Estas consideraciones le permitían concluir que:

> Yo he definido la vida argentina como una vida en sordina. Las calles quedan por las noches sumidas en tinieblas, los rostros son impasibles, todo el mundo habla en voz baja y una carcajada es considerada como una falta de tacto [18].

---

[17] «Onetti, un novelista del sino», por Juvenal López Ruiz, revista *Imagen*, núm. 35 (Caracas, 15-30 octubre, 1968).

[18] *Historia de una pasión argentina*, por Eduardo Mallea (Austral, Buenos Aires,

La obra de Eduardo Mallea, especialmente desde *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) hasta *Los enemigos del alma* (1950) refleja a través de personajes parcos, solitarios y poco comunicativos el destino individual pero representativo de esta «alma ciudadana». Detrás de la aparente inmutabilidad de estos caracteres se descubre la falta de orientación de una sociedad nueva y la ausencia de tradiciones y raíces.

En el estudio comparativo entre la narrativa de Onetti y la de Mallea que ha hecho Juan Carlos Ghiano también se reitera ese mismo divorcio entre las dos Argentinas perceptibles:

> Una, la Argentina de relumbrón y prosopopeya oficializada en gestos y palabras altisonantes, que no encubren las condescendencias amorales; la otra, la Argentina invisible, auténtica continuidad de hombres escondidos, que se resguardan taciturnamente de las entregas mayoritarias. Estas distancias provocan las reflexivas agonías de los seres auténticos, muchas veces sin capacidad de acción que pueblan las novelas de Mallea, sin comunicar las repercusiones personales que justificarían la reintegración social. Saben negarse a las tentaciones, pero encuentran dificultades para convertir en actos de confianza en sí mismos y la posible entrega de otros hombres; se han negado a la caridad y sólo alientan por una remota y confinada esperanza [19].

Los personajes de Onetti, como los de la obra de Mallea anterior a *Los enemigos del alma,* pertenecen a la segunda categoría de seres. En ese mismo sentido, se ha considerado que su narrativa es representativa de la manera de ser rioplatense y especialmente montevideana. Más que una forma de «desarraigo», Onetti expresaría un tiempo vital y las frustraciones de los uruguayos, cuya única salvación está en la necesidad de evadirse del presente y de la realidad que los rodea, tal es el desajuste entre sus aspiraciones vitales y el contorno. El «escapismo» y la «evasión» que caracterizan su obra no sería el resultado de una postura estética, sino el reflejo de «una» inquietud generalizada, incluso a nivel popular.

1946). Mallea divide su obra en capítulos sobre «La Argentina visible» (págs. 65 a 81) y «El país invisible» (págs. 81 a 95). Citas de las páginas 62-67 y 123.

[19] «Juan Carlos Onetti y la novela», por Juan Carlos Ghiano, revista *Ficción,* núm. 5 (Buenos Aires, 1 febrero 1957), págs. 247 a 253.

> No es sólo Onetti quien se libera en forma mezquina o no, comprometiéndose o no. No se trata tampoco de una fuga hacia Santa María, ni de una aceptación o, al contrario, de una rebeldía contra el hombre contemporáneo. El acento queda a mitad de camino entre la denuncia y la aceptación, entre la comprobación de que las cosas y las gentes son así (al menos así las entiende Onetti) y no hay más remedio que aceptarlos como son,

ha escrito Manuel Martínez Carril [20]. El tema de los «patrones o fines de la vida» es, entonces, más sencillo de lo que parece. Díaz Grey esboza en *El astillero* lo que puede ser «el sentido de la vida». La vida «no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos». No hay trascendencia o sentido filosófico sobre lo que vale la pena insistir. Lo importante resulta que ese no tener sentido:

> Tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra el cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la importancia de los hombres para aceptar su sentido está en la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte, es para ella cosa tan de rutina: un suceso, en todo momento, ya cumplido [21].

El significado de esta visión de la existencia es bien sencillo: son los hombres los que, negándose a aceptar tanta claridad, complican todo con «palabras y ansiedades». La inevitable resignación, nada angustiada por cierto, debe llevar a admitir la propia muerte como parte de una rutina. El fatalismo de Onetti conduce a una cierta pasividad. Estamos lejos aquí de toda demoníaca angustia existencial; estamos cerca de una especie de beatífica superación comprensiva de todos los afanes humanos y terrestres, una postura resignada que podría ser cristiana si hubiera estado alimentada por la fe.

La resignación es sinónimo de madurez. En sus reflexiones adolescentes, Jorge Malabia en *Juntacadáveres* se dice:

> No quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar en los actos de ellos.

---

[20] «Onetti, acaso la liberación» por Manuel Martínez Carril, diario *La mañana*, Montevideo (12 abril 1966).

[21] *El astillero* (Fabril Editora, Buenos Aires, 1961), pág. 106.

Para considerar un poco más adelante que:

> Se me ocurre con desconsuelo que la adolescencia no es una etapa de la vida, sino una enfermedad, un vicio de conformación, una lacra incurable [22].

Después de sus experiencias, Jorge llegará a la única «creencia» posible: «las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías». Este hincapié en la precariedad de la existencia, que da título a una novela, *La vida breve,* y se insinúa en otra, *Los adioses,* lo lleva a recordar la canción que le abre las puertas de la madurez:

> Las marionetas, dan, dan,
> dan tres vueltas y se van [23].

EL MUNDO QUE APESTA

El individualismo de los anti-héroes de Onetti, al no tener la potencialidad agresiva y triunfante del héroe de la novela tradicional, los lleva a la soledad y al aislamiento, una vez conquistada la libertad a fuerza de rechazar todos los valores del contorno. El «desajuste» resultante es total. Es interesante, entonces, analizar las relaciones que se establecen entre estos personajes desarraigados y el resto del mundo, clave —en muchos sentidos— de la problemática de la identidad cultural iberoamericana.

William Faulkner, un autor que había sido como Onetti poco amante de especulaciones teóricas sobre el arte de la novela, planteó en cierta ocasión cuáles podían ser las «posiciones heroicas» del personaje de la novela contemporánea.

> Unos pueden decir esto está podrido, no participaré en esto, prefiero morir. El segundo dice: esto está podrido, no me gusta, no puedo hacer nada para remediarlo, pero al menos no participaré en esto, me iré a una caverna o treparé a una columna para sentarme en su cúspide. El tercero dice: esto apesta y haré algo para remediarlo [24].

---

[22] *Juntacadáveres,* (Alfa, Montevideo, 1964), págs. 33-34.

[23] *Ibidem,* pág. 274.

[24] Discurso en la Universidad de Virginia, citado en *William Faulkner,* por Frederik Hoffman (Libros del Mirasol, Fabril Editora, Buenos Aires, 1968, pág. 139.

Si se piensa en las «inteligencias» centrales del mundo de Onetti se percibe que la actitud general es casi la misma. Todos dicen «esto está podrido, apesta» y deciden, sea una forma de participación para cambiar el orden de cosas, una «evasión» escapista o, pura y simplemente, buscan la muerte. Esta triple alternativa de «posiciones heroicas» puede describirse en detalle.

LA MUERTE: «ESTO ESTÁ PODRIDO, PREFIERO MORIR». — El tema de la muerte, aunque está siempre presente, directa o indirectamente en la obra de Onetti, no asume nunca dimensiones trágicas. Su constante puede rastrearse en la mayoría de cuentos y novelas. Así, en *Para una tumba sin nombre,* toda la obra está construida alrededor de las circunstancias que pueden haber precedido y llevado a la muerte de la prostituta Rita. Versiones contradictorias se acumulan a partir del momento del entierro que se describe en la primera página, pero en ningún caso conmueven a los impersonales testigos que las recogen, Díaz Grey y Jorge Malabia. En *Un sueño realizado,* la muerte de la protagonista está decretada antes de empezar la representación del sueño que ha encargado al grupo de mediocres actores de provincia y es su obligado telón final. No hay sorpresa, ni dramatismo: la muerte llega «como en un sueño».

En otros casos, la muerte resulta ser una comedia, no tanto en sí misma, sino por los efectos que provoca. En la *Historia del caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput* la muerte de Doña Mina pone en marcha una serie de expectativas, en buena medida frustradas. Esta «naturalidad» con que se recibe la forma de evasión definitiva de la realidad aparece revestida de un tono tranquilo en la descripción de la muerte de Elena Sala en *La vida breve.* Nada más simple que morir como si se estuviera:

> De vuelta de una excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie. Muerta y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus derrotas, el botín conquistado [25].

---

[25] *La vida breve,* o. c., pág. 273.

Ossorio al final de su huida sonríe por primera vez en *Para esta noche* cuando adquiere conciencia de su muerte inminente. El «prefiero morir» es la salida obvia y directa del «mundo que apesta». El suicidio de *Tan triste como ella,* pese a la violencia del balazo que se dispara la heroína en el paladar, constituye una auténtica liberación. Risso en la última noche que precede a su cuidadosamente planificado suicidio en *El infierno tan temido* aparece como «un hombre lento y feliz», al cual resulta «inútil y grotesco» intentar convencerlo de que no se mate. El suicidio del deportista tuberculoso de *Los adioses* exige «poca sangre» y no sorprende a nadie. Julia en *Juntacadáveres* también se suicida con «naturalidad», constituyendo su muerte la salida perfecta de este mundo del cual ya estaba divorciada a través de su locura.

Incluso el violento e inesperado asesinato de la muchacha protagonista de *La cara de la desgracia,* que podría provocar indignación, queda «enfriado» por la detallada terminología del médico forense al examinar el cadáver. La falta de emoción establece una «distancia» infranqueable entre el narrador (presunto asesino) y el lector. «Era un buen responso, todo estaba perdido», se dice al final del dictamen médico [26].

LA VOLUNTAD DE PARTICIPACIÓN: «ESTO APESTA, HARÉ ALGO PARA REMEDIARLO». — La formulación de ideales colectivos o políticos parece difícil de concebir en este contexto. Desde las primeras páginas de *El pozo,* Onetti estableció una clara contraposición entre los mundos de Linacero y el de su compañero de habitación, Lázaro, un comunista que trata de convencerlo «usando argumentos que yo conocía desde hacía veinte años, que hace veinte años me hastiaron para siempre». Pese a su falta de fe, Linacero respeta a Lázaro y, sobre todo, reconoce que:

---

[26] *La cara de la desgracia* (Alfa, Montevideo, 1960), pág. 48. Como en la descripción de la cicatriz del pecho de Gertrudis en *La vida breve,* el manejo de un vocabulario científico detallado se convierte en algo insoportable a la lectura a partir de términos objetivos como: «La faz está manchada por un líquido azulado y sanguinolento, que ha fluido por la boca y la nariz (...). Los tegumentos están invadidos por la putrefacción y pueden distinguirse en ellos vestigios de contusiones o esquimosis. El interior de la tráquea y de los bronquios contiene una pequeña cantidad de un líquido turbio, oscuro, no espumoso, mezclado con arena» (pág. 47).

> La gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida [27].

Mientras «los nietos de pobres» se salvan por la vía de la ingenuidad, la clase media se convierte en la depositaria de «todos lo vicios de que pueden despojarse las demás clases» y cuando a ella se agrega la condición de intelectual, el juicio es aún más lapidario: «acabar con ellos sería una obra de desinfección», hay que barrerlos simplemente, «sin juicio previo» [28].

En *Tierra de nadie* la voluntad de participación es más explícita. Con un procedimiento narrativo inspirado en Roberto Arlt, los protagonistas de esta novela de Onetti discuten vagos y utópicos proyectos libertarios e intentan experiencias «comunitarias» en el sur primero y luego en «un asunto de cooperativas en el norte», aunque a diferencia de lo que sucede en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas,* los proyectos desmesurados no forman lo esencial de la trama y se limitan a ser incidentes que redondean la imagen forjada sobre la inutilidad de los personajes.

En *Juntacadáveres* hay referencias a un *falansterio* que Marcos Bergner y Moncha Insurralde han fundado con dos matrimonios de Santa María. Pero este proyecto se cuenta una vez que el lector sabe que ha fracasado. Todo posible entusiasmo solidario queda neutralizado de antemano. El que cuenta, Lanza, lo hace conociendo el resultado desastroso de la experiencia de esta «comunidad cristiana basada en el altruismo, la tolerancia, el mutuo entendimiento». El proyecto original, algo:

> Tan sencillo como infalible: marcharse de Santa María, afincar en la estanzuela, recoger cosechas, alegrarse con el crecimiento y la multiplicación de los animales [29],

está invalidado desde el principio porque el lector sabe que «la labor cooperativa» terminó en una vida promiscua y degradada, con parejas

---

[27] *El pozo,* o. c., pág. 45.
[28] *Idem,* pág. 46.
[29] *Juntacadáveres,* o. c., pág. 146.

intercambiadas y bacanales colectivas. Se sabe que la *vasquita* Insurralde se ha vuelto loca y que Marcos, después de haber vendido los campos, se ha convertido en un borracho empedernido potenciado al fascismo.

Pero si Onetti niega los esquemas ideológicos tradicionales, un distingo mucho más profundo se mantiene como una bandera que no se arría fácilmente: el que separa el oscurantismo de las luces. La empresa de Larsen en *Juntacadáveres* tratando de fundar el prostíbulo «perfecto» es su mejor ejemplo. Esta es —dice el autor— «una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces» [30], una lucha por la libertad, la civilización y el honrado comercio del que el prostíbulo de Santa María intenta ser el paradigma frente al «oscurantismo» encarnado por los que viven en el mundo de los «normales», los que son «astutos».

La proyección de Larsen es tan intensa que llega a creerse que está «modificando» la realidad. Su vida entera se ha convertido en un desafío a los demás. Esta obstinación podría dar una falsa impresión de heroísmo en la medida de la desproporción de la empresa: solo frente al resto del mundo, sin aliados, su simple verdad contra la mentira colectiva. Sin embargo, una vez más, Onetti no permite suscitar falsas esperanzas. La derrota de Larsen en *Juntacadáveres* y la definitiva de *El astillero* no es heroica, porque también aquí el lector tuvo clara conciencia de que no se proyectó con eficacia la causa emprendida.

El hecho de que el narrador testigo de la novela vaya brindando por medios laterales datos del despropósito inicial, impide que el proyecto del prostíbulo o la rehabilitación del astillero tengan visos de credibilidad. Del mismo modo, el ubicuo punto de vista —«nosotros»— desde el cual varios capítulos de *Juntacadáveres* están escritos, brinda las razones de los «astutos» en un debate que no puede admitir dudas: la fuerza está de un lado desde el principio hasta el final. La fe proyectada por Larsen no ha logrado alterar la realidad, lo previsible sucede: los razonables astutos siguen siendo los dueños del «mundo que apesta».

LA EVASIÓN: «NO PARTICIPARÉ EN ESTO, ME IRÉ A UNA CAVERNA». — Hemos dejado para el final el análisis de esta «posición heroica» por-

---

[30] *Idem*, pág. 268.

que resulta la más significativa, no sólo en la perspectiva del estudio emprendido sobre la identidad cultural iberoamericana en su narrativa, sino para analizar la «función centrífuga» de la obra de Onetti, perceptible desde *El pozo* en 1939 a *Dejemos hablar al viento* en 1979. A través de los mecanismos de evasión que elabora —y que no son otra cosa que las llaves de una proyectada liberación para el individuo— su obra adquiere una peculiar originalidad. La crítica y los escritores de las nuevas generaciones marcados por el universo *onettiano* concuerdan en señalar la fecha de publicación de *El pozo,* como el hito que marca el nacimiento de la novelística contemporánea en Hispanoamérica.

En principio es la peculiar sensibilidad de estos héroes que ven «demasiado hondo y demasiado», como confiesa el anónimo protagonista de *L'Enfer* de Henri Barbusse, la que los ha llevado al aislamiento. La realidad los hiere con sus constantes agresiones para las que no parecen estar preparados. La voluntad de escapismo no es más que el resultado de ese desajuste previo y de la imposibilidad de integrar una sensibilidad aguzada en un mundo que maneja otros valores y que los empuja a ser marginales. Pero el desajuste implica a su vez una tensión dolorosa que se quiere evitar por el medio más sencillo: escapar de esa zona donde se es víctima hacia zonas que se controlan. La evasión de la realidad es una conducta típica defensiva que se define psicológicamente como:

> Las técnicas con las que opera la personalidad total, para mantener un equilibrio homeostático, eliminando una fuente de inseguridad, peligro, tensión o ansiedad. Son técnicas que logran un ajuste o una adaptación del organismo, pero que no resuelven el conflicto y por ello la adaptación recibe el nombre de disociativa [31].

En el caso de Eladio Linacero y de José María Brausen esta conducta defensiva asume las modalidades típicas de la resolución de la inseguridad por una proyección, una regresión o un aislamiento.

a) *La proyección.* — Linacero resuelve su dificultad de relación con la realidad gracias a las «proyecciones» que realiza de sus deseos,

[31] *Psicología de la conducta,* por José Bleyes (Buenos Aires, 1964), pág. 164.

porque estas proyecciones de recuerdos, sueños o simples lecturas de libros de la adolescencia son «controladas» por él, a diferencia de lo que sucede con la realidad exterior sobre cuyo devenir no tiene ningún ascendiente. La contrapartida de este control que se ejerce sobre lo que se «imagina» es una restricción paralizante de toda acción. Echado en la cama o paseando por la habitación, Linacero obvia las consecuencias de su traumático divorcio con Cecilia proyectando uno de los términos de su divalencia (disociación de la ambivalencia que le era inherente) en la figura de Ana María, una muchacha que conoció cuando tenía quince años y que murió poco después. Esa muerte había garantizado la preservación incontaminada del recuerdo fijado en la belleza de su juventud. Ana María se integra a su proyección al correr en los sueños nocturnos para acostarse desnuda en una cama de hojas en una cabaña de troncos en Alaska, donde Linacero se imagina trabajando en un aserradero. «El sueño de la cabaña de troncos» se integra con el «suceso» (la existencia real de Ana María) que le sirve de prólogo.

b) *La regresión.* — El mismo Linacero asume en otros casos la regresión como conducta defensiva típica, es decir:

> La que tiene lugar siempre que aparece un conflicto actual que el sujeto no puede resolver y entonces reactiva y actualiza conductas que han sido exitosas en otro momento de su vida, pero que corresponden a un nivel de vida anterior, infantil [32].

En efecto, para intentar salvar su pareja con Cecilia, Linacero decide reconstruir «una imagen ya lejana que se repetía tercamente debajo de sus párpados»: la de Ceci vestida de blanco, con un sombrero caído sobre una oreja, bajando por una calle hacia la rambla una noche ventosa de verano. Entonces se amaban y eran felices. No hay, pues, más que intentar una «regresión» en el tiempo y recuperar aquella felicidad. «Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces», se plantea durante una velada insomne en que «no vino ninguna aventura para recompensarme del día», es decir, en que no había podido evadirse con una «proyección».

[32] *Idem*, pág. 165.

Como no puede perder tiempo, porque, «la hora del milagro era aquella, en seguida», Linacero despierta a Cecilia en la madrugada, la hace vestirse de blanco «como entonces» y la arrastra hacia la esquina del recuerdo agradable. Intenta entonces «reconstruir» la escena del pasado hasta en sus mínimos detalles.

> Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que se acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos [33].

En el juicio que sigue a este frustrado intento de «recuperación» del pasado, el episodio aparece transformado por el frío lenguaje jurídico. No estamos frente a una voluntad deliberada de salvar el amor de la pareja, sino a un hombre que en la madrugada despierta a su mujer, la hace vestir y salir a la calle y la somete a «actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando varias veces» y repetir «frases sin sentido». La verdadera «alma de los hechos», como reflexiona Linacero en la habitación donde recapitula su «regresión», ha desaparecido en la mentira de haber dicho «toda la verdad» [34].

También Brausen, en el momento en que percibe su crisis matrimonial con Gertrudis, intenta reactivar las exitosas conductas del pasado.

> Tal vez la salvación bajaría del retrato que se había hecho Gertrudis en Montevideo, tantos años antes, colgado ahora en la pared sombría de la derecha.

Recostado en el respaldo de la silla, Brausen la mira esperando confiado salvarse con las imágenes y las frases del pasado.

> En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato.

---

[33] *El pozo,* o. c., pág. 38.

[34] *Idem,* pág. 36. «Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena.» Ver más adelante, pág. 345.

La chica adolescente debería bajar para salvarlo del desánimo:

> Del clima del amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio, otro encuentro, describir un abrazo que ella iría buscando entorpecida y sonriente, con los ojos cerrados, con aquel viejo estilo de ofensiva, impreciso y sonámbulo [35].

Brausen trata en vano de buscar su juventud:

> El origen, recién entrevisto y todavía incomprensible, de todo lo que me estaba sucediendo, de lo que yo había llegado a ser y me acorralaba [36].

Pero tampoco es posible salvarse gracias al desesperado intento de «regresión» en el tiempo. La «evasión» del «mundo que apesta» tiene que intentarse por otros medios.

LA CRISIS DE LA IDENTIDAD

El «yo cerrado» de que había hablado Henry James para definir la psicología de los caracteres tipos de la novela tradicional se quiebra en la narrativa contemporánea. Los personajes de Onetti son un buen ejemplo. Hay siempre un momento en que estos anti-héroes se despiertan a la evidencia de «no ser» lo que creían ser. La identidad estalla en fragmentos diversos como forma de resolver las tensiones existentes con la realidad. Para ello, el individuo se fabrica otras indentidades, se miente, inventa seudónimos, imagina otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo, se margina y se refugia en la fantasía del hombre que quisiera ser y no es.

La crisis y ruptura de la identidad es fundamental en la novelística de este siglo. El hombre auto-dividido, desgarrado, rozando en algún caso la esquizofrenia, es el protagonista de novelas que van desde las recordadas *Memorias del subsuelo* de Dostoievski al mas reciente *No soy Stiller* de Max Frisch, pasando por *Los sonámbulos* de Herman Broch, muchos personajes de Barbusse, Sartre y el famoso K de la obra de Franz Kafka.

---

[35] *La vida breve*, o. c., págs. 40-41.

[36] *Idem*, pág. 43.

En Onetti este problema es esencial a su narrativa y asume formas muy diversas, llegando incluso a constituir el desdoblamiento de una identidad una forma de salvación «física». En efecto, cuando Ossorio en el curso de su fuga en *Para esta noche* asume la identidad de Santana, lo único que quiere evitar es que lo maten. Evitar la muerte violenta, pero también la muerte lenta de la vejez. Elena Sala podrá reencarnar los encantos de la juventud perdida de Gertrudis, en *La vida breve*. El juego de sustitución de identidades puede asumir el dramatismo de Jorge Malabia aceptando representar a su hermano muerto Federico frente a su cuñada Julia en *Juntacadáveres*.

Pero nadie como Brausen en *La vida breve* llega a poder manejarse alternativamente en los tres «yo» en que su identidad se fragmenta: el de Brausen, el de Arce y el de Díaz Grey. La doble fuga de Brausen en Arce y Díaz Grey es simultánea. Por un lado, al escuchar los rumores de un apartamento vecino donde vive una prostituta, la Queca, Brausen se fabrica un *alter ego,* Arce, con el cual irrumpe en su vida, primero como un intruso, luego como un ocasional amante y, finalmente, como un aspirante a proxeneta. Con ese «otro yo», que es la antítesis de su identidad conocida, auténtico Mister Hyde escondido en el apacible empleado que es Brausen, parece salvarse de la derrota a la que parecía condenado. «Lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce», se dice Brausen poco antes de perder su trabajo y ser abandonado por su esposa Gertrudis. La relación que ha empezado siendo como un juego se vuelve posesiva. Encerrado en su piso de San Telmo llega a decirse que «yo no podía asomarme, era necesario proteger a Arce» [37], identidad con la cual planea asesinar a la Queca para conquistar «sin esfuerzo una verdadera soledad», una «soledad esencial» [38].

LA SOLEDAD ESENCIAL

Paralelamente a su desdoblamiento en Arce, Brausen ha ido construyendo una ciudad imaginaria, Santa María, alrededor de un médi-

[37] *Ibidem,* págs. 127-128.

[38] *Ibidem,* pág. 366. *La vida breve* podría ser estudiada como la conquista de una «verdadera soledad» a través del despojamiento que brinda «ser libre, ser irresponsable ante los demás». Arce se asume cuando «muere» Brausen, pero necesitará luego de la muerte de la Queca para poder imaginarse libremente como Díaz Grey.

co, Díaz Grey, que tiene su consultorio en la plaza principal. Ha sentido:

> La necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos [39].

Echado en la cama, junto a su mujer recién operada, escuchándola quejarse y, al mismo tiempo, siguiendo los movimientos del apartamento vecino, Brausen decide cómo «debía ser» Díaz Grey:

> Diáz Grey debía usar anteojos (...), debía moverse en un consultorio (...). Este médico debía poseer un pasado [40].

Sin embargo, este personaje imaginado resulta más difícil de asumir que el de Arce. Para ser Arce basta ingresar en «otra» realidad: la que está detrás de la pared que lo separa de la Queca. Este mundo, no por diferente, es menos «real» que el de Brausen. Por el contrario, identificarse con Díaz Grey supone encarnarse en la pura ficción. Pero además, las relaciones resultantes entre las diferentes indentidades no son sencillas. Uno y otro «yo» se sospechan mutuamente, llegan a odiarse o establecen una saludable equidistancia entre ellos.

> Yo, el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendí que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y reconocerme,

se dice Díaz Grey [41]. La tirantez entre las diferentes identidades se explicita también en los temores de Brausen de que Díaz Grey llegue a intuir su existencia o tratando de evitar el enfrentamiento entre ambos. Ante esta eventualidad Brausen selecciona «las desapasionadas pre-

---

[39] *Ibidem,* pág. 21.

[40] *Ibidem,* pág. 21.

[41] *Ibidem,* pág. 243. Así, Brausen puede cerrar los ojos y decirse que no era él —ni Brausen, ni Arce— «sino Díaz Grey, el que apretaba el cuerpo de una mujer, los brazos, la espalda y los pechos de Elena Sala (y no de la Queca) en el consultorio y en un mediodía, por fin» (pág. 107). En otro momento, puede añadir que: «Trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río» (pág. 169).

guntas que habría de plantearse si llegara a encontrarme un día», es decir, si un día uno y otro rompen las barreras que los separan y se funden nuevamente en un solo individuo, pero de signo opuesto: el ser imaginado que ha devorado a su creador. No otra cosa sucede al final de *La vida breve.*

Para llegar a esta disolución han tenido que franquearse varias etapas. Brausen-Arce para conquistar «la soledad esencial» ha planeado cuidadosamente asesinar a la Queca, pero cuando llega al apartamento de la prostituta descubre que el previlegio de la «acción» le ha sido arrebatado por otro, el *macró* Ernesto. Esta situación, el crimen planeado por uno y cometido en los hechos por otro, reaparece en la novela *Dejemos hablar al viento* (1977). Aunque no sean criminales materiales, estos asesinos «morales» deciden asumir la «responsabilidad» y buscan la complicidad con el verdadero asesino. Arce decide así fugarse con Ernesto y nada mejor que hacerlo a la ciudad de Santa María imaginada por Brausen. Para ello trazan «una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María en el mapa» y piensan sobre cuál es la forma más conveniente de llegar a la ciudad. La ciudad imaginaria y la geografía real confunden sus fronteras; los límites se esfuminan. Al ingresar al final en Santa María, Brausen-Arce se irá convirtiendo lentamente en Díaz Grey, identidad en la que se refugia definitivamente. «Usted es el otro; entonces usted es Brausen», le preguntan a Arce, mientras éste piensa:

> Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarse sin esfuerzo en una verdadera soledad [42].

El «yo» liberado de una parte de sí mismo (el Brausen original ha muerto) se identifica con su desdoblamiento (Díaz Grey) en la libertad que da la creación. La intensidad imaginativa es tan grande en el origen de la creación de Santa María que Brausen puede llegar a decirse: «tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal daban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey» y repetirse asegurado que «ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta», hasta el punto de que en las obras sucesivas del

---

[42] *Ibidem*, pág. 366.

ciclo, especialmente en *Juntacadáveres* y *El astillero,* su realidad parece fuera de toda discusión. Brausen se ha convertido en un monumento y Gertrudis sólo aparece en los sueños de Díaz Grey («Solamente en los sueños venía Gertrudis ahora»).

En efecto, el *fundador* de Santa María llega a tener un monumento en la plaza principal, frente al consultorio de Díaz Grey. No es el monumento a un novelista, ni al autor de un guión cinematagráfico [43], sino un héroe a caballo y uniformado con casaca militar, porque también Brausen se ha transformado en la «memoria colectiva» de su pueblo.

> Condenado a galopar eternamente hacia el sur, a un regreso como arrepentido —sienten los marianos— hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro [44].

Brausen héroe reflejado en la nomenclatura urbana, pero también Brausen-Dios, tal como se lo menciona en los relatos *La novia robada* y en *La muerte y la niña* (1973), donde en un momento de desesperación Díaz Grey reza al creador de Santa María: «Padre Brausen que estás en la nada».

Las trampas del sueño. — En cierta ocasión se acusó a Onetti de «negarse al mundo» y que su literatura «era un reflejo muy claro de su forma de vida» y que sus personajes «estaban desconectados de la realidad y se movían en un mundo distorsionado». La respuesta del escritor estuvo corroborada por lo mejor de su obra narrativa:

> Primero tendría que preguntarle por qué cree que «su realidad» es «la realidad». Mis personajes están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos. En cuanto al mundo distorsionado, concedo. Pero o uno distorsiona al mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes, malas novelas fotográficas [45].

---

[43] En el origen de la «fundación» de Santa María hay un guión cinematográfico que Brausen está encargado de escribir y que, poco a poco, cede a la creación novelesca.

[44] En *El astillero,* Larsen, sentado en la plaza de Santa María, «miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, Brausen-Fundador, chorreada de verdín» (o. c., págs. 187 y 188).

[45] «Onetti y sus demonios interiores», entrevista publicada en *Marcha,* n.° 1310 (Montevideo, 1 julio 1966).

De estas declaraciones se desprendía que para Onetti no hay una sola realidad, sino tantas posibles realidades como subjetividades son capaces de percibirla. El esquema es idealista, pero además es artístico. El mundo «creado» está nítidamente separado del mundo real; sólo así puede acceder a la categoría de artístico. En este trasunto de la realidad al arte hay «la responsabilidad de una elección». Una elección y, luego, una «deformación», las dos etapas con las cuales Roland Barthes trata de dar respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo real?

«Seleccionar» y «deformar» son operaciones fundamentales en Onetti. Su conciencia de que «la literatura es lo irreal mismo» o más exactamente que la obra dista de ser una copia analógica de lo real, surge de cualquiera de sus páginas. Pero su sentimiento de irrealidad no es una conciencia de lo irreal del lenguaje, sino el resultado de una postura filosófica traducida a un código literario. La racionalidad arbitraria con que puede seleccionar y deformar los hechos obedece a los principios (no directamente explicitados, pero evidentes en un cuidadoso rastreo de las frases que lo significan) de lo que podría ser la formulación de «una ética de la estética».

La selección y la deformación debe conservar «el alma de los hechos». La definición del «alma de los hechos» fue dada por Onetti en su primera novela. Linacero, después de su frustrado intento de «reconstruir» una escena del pasado en que había sido particularmente feliz con Cecilia, escribe:

> Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena [46].

La descripción de esos «sentimientos» se convierte en aspecto fundamental de su creación literaria. Lejos del juego barroco con las palabras o estilo, el leguaje de Onetti tiene, sin embargo, una particular densidad. Cada palabra supone un juicio de valor, ya que tiene un pasado, unos alrededores, una dirección y un sentido. Su prosa aparece, pues, gravada por una carga de referencias cerradas que van integrando, a lo largo de su obra, un universo de «super-significaciones»,

[46] Citado en nota 34.

como diría Barthes, hasta el punto de que en *Dejemos hablar al viento* los sobreentendidos y los signos secretos, cuando no las guiñadas de complicidad al lector conocedor de su obra anterior, se multiplican. Onetti termina haciendo «literatura de su literatura».

LOS POSIBLES DE LA IMAGINACIÓN

El distingo entre lo real novelesco y lo real imaginario y sus relaciones con la realidad se impone. El juego de planos que va de una realidad chata y directa a la dimensión del sueño, tal como se estructura en *El pozo,* o la evasión de la realidad que procura la imaginación en *La vida breve* se basa en los principios de lo «posible» que Onetti respeta escrupulosamente: el que se realizará quizás y el que no se realizará nunca, lo posible de la acción y lo posible del ensueño, lo posible-posible y lo posible-imposible, principios resumidos por Robert Pingaud [47].

En efecto, la ficción, es decir, la evasión que procura la ensoñación, no impide que las leyes de la causalidad o de lo posible se apliquen inexorablemente al universo creado. El sueño, aun permitiendo el ingreso a «otra» realidad, no libera totalmente la fantasía. Ningún sueño de un personaje de Onetti es «imposible» en términos de verosimilitud. Los comportamientos son «previsibles», la lógica tradicional y las leyes físicas del mundo real gobiernan idénticamente el mundo de la fantasía. Incluso, en algunos casos, las leyes que rigen el mundo imaginado son más estrictas y fatales que las que imperan en la realidad de todos los días. Los sueños no siempre brindan libertad a quien los concibe; la fantasía puede crear pesadillas esclavizantes.

En el mundo de Onetti, la selección y la deformación operada en el proceso de creación no importan tanto en función de la liberación de la fantasía, sino de la «conciencia» —el punto de vista del personaje y del autor— a través de los cuales se percibe el contorno. Esta visión subjetiva es la que otorga el «sesgo específico» que permite hablar de una originalidad particular en cada una de las obras de Onetti, aunque todas ellas constituyan un universo coherente e interdependiente, especialmente entre los cuentos y novelas del ciclo de Santa María.

---

[47] «Le roman et le miroir» por Robert Pingaud (revue *Arguments,* París, febrero 1958).

Porque en el análisis de esta *summa* novelesca —compuesta por nueve novelas, tres de las cuales son novelas cortas, cuatro *nouvelles* y una veintena de cuentos recogidos en su mayoría en libros— resulta claro que Onetti, como su reconocido maestro William Faulkner, ha comprendido que, no sólo cada obra debe tener un diseño, sino que la totalidad debe obedecer a las leyes precisas de un «cosmos de mi propiedad», como llamaba el autor de *Absalón, Absalón* al condado de su creación —Yokapatwpha— y como podría haber repetido Onetti de su «reino» de Santa María.

En la relación entre realidad y fantasía y entre el arraigo y la evasión que una y otra procuran, pueden hablarse de un triple plano de expresión que debe ser analizado en detalle.

LO REAL NOVELESCO Y EL PUNTO DE VISTA COMO DISTANCIAMIENTO. — Lo «real novelesco» aparece como un ajustado equilibrio entre el realismo tradicional y la proyección simbólica o meramente imaginativa con que esa realidad circundante es «religada». Onetti parece no olvidar el sabio consejo literario de Hurd: «antes de impresionarnos, primero hemos de «creer». Y para hacer «creíble» su mundo lo «funda» sobre bases de verosimilitud histórica, geográfica y lo unce a las leyes físicas y sociales del mundo real.

Santa María ha sido deliberadamente «fundada» por Brausen para permitirle la evasión de la realidad cotidiana. A partir de ese momento, «existe» en forma independiente, pero todos sus elementos geográficos —paisaje, cielo, clima— sociales y humanos, son perfectamente reconocibles en un vago territorio litoraleño argentino. Hay muchas Santas Marías «reales» en Corrientes y Entre Ríos. Sus habitantes, por muy marginales que aparezcan, pueden ser los de cualquier ciudad de esas provincias y participan de una condición humana típicamente rioplatense. Onetti, vía Brausen, ha fundado «su condado» pero no cualquier «condado». En Santa María no hay ni real-maravilloso, ni realismo mágico, ni literatura fantástica. Todo es verosímil y se integra con «naturalidad» en un contexto cultural y geográfico uruguayo-argentino. Aunque no se indique nunca con precisión su localización geográfica [48], su identidad cultural no ofrece ninguna duda.

[48] Brausen confiesa a Gertrudis que una vez estuvo en «una» Santa María real: «Sólo una vez estuve allí, un día apenas, un verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente

Sin embargo, ello no impide que una «atmósfera» peculiar, tal como aparece en *El astillero,* se instale en ese «cosmos» literario. Escrita aparentemente en una impersonal tercera persona, el punto de vista del narrador de esta novela está lejos de ser el omnisciente de las obras tradicionalmente escritas en tercera persona. Lo real está relativizado a través de una visión ambigua y llena de significaciones equívocas. El lector tiene la sensación de que una presencia invisible circula como un testigo que mira, opina, proporciona datos y escamotea otros deliberadamente, pero al que nunca se ve, ni se sabe quién es realmente.

> No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías, Petrus y Larsen,

empieza un capítulo.

> Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero.

se dice en otro momento. Ese mismo narrador anónimo, afirma poco después:

> Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche,

o

> Si tomamos en cuenta las opiniones y pronósticos de quienes conocieron personalmente a Larsen y creen saber de él, todo indica que después de la entrevista con Petrus buscó y obtuvo el medio más rápido para volver al astillero [49].

La realidad-real parece disolverse hábilmente en un territorio de hipótesis nebulosas y variables. El narrador es un «observador» que

---

al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza». Recuerda, además, que «había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo» (*La vida breve,* o. c., págs. 20-21). En otra ocasión, Onetti confesó que «creo que a Santa María la fabriqué como compensación de mi nostalgia de Montevideo.»

[49] *El astillero* es una obra que está estructurada alrededor de capítulos titulados objetivamente: «Santa María», «El astillero», «La glorieta», «La Casilla» y «La Casa», a los cuales se va numerando progresivamente en la medida que la acción contada por el anónimo «testigo» progresa. Las citas del texto corresponden, respectivamente, a las páginas 31, 83 y 119 de la edición de Fabril Editora (Buenos Aires, 1961).

la integra y reconstruye con distintas versiones lo que ha sucedido o cree que ha sucedido. El buen novelista «toma lo que quiere y deja el resto», le escribió Norman Douglas en cierta ocasión a D. H. Lawrence, y es evidente que Onetti, bajo la apariencia de alguien que aparenta prestar poca atención a técnicas y procedimientos narrativos, los utiliza con un profundo conocimiento de causa. Su rigurosa arquitectura literaría apenas puede ser disimulada.

Es evidente que la constante temática de la «evasión», en cualquiera de sus variantes (la evasión en el espacio, en el tiempo, la marginalidad social, incluyendo la locura, y aun la misma muerte como suprema evasión perfecta) se traduce en un procedimiento narrativo. La contemplación de lo que hacen los demás es la condición ideal del testigo y forma inequívocamente el punto de vista desde el cual una historia es narrada. En esa misma medida, las novelas y cuentos son relativizados en la formulación de posibles verdades y convertidos en múltiples hipótesis verosímiles, pero esencialmente arbitrarias.

El manejo de la primera persona del singular, que en la novela tradicional supone un compromiso del protagonista con la acción que se desarrolla, importa poco en la obra de Onetti. El «yo» del narrador no habla de sí mismo, sino de los «demás», «distancia» que permite una cierta indiferencia. La primera persona no es nunca la del personaje principal de la obra, sino la de un «testigo» secundario que observa, cuando no imagina, versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor y, por lo tanto, subjetiviza indirectamente el relato. En la mayoría de las obras del ciclo de Santa María, esa primera persona es la del Doctor Díaz Grey o la de Jorge Malabia. En otros casos esa primera persona está matizada con puntos de vista de terceros, también ajenos a la historia contada, lo que permite revelar o contradecir claves que el testigo privilegiado ha escamoteado o desconoce. El procedimiento se perfecciona en *Jacob y el otro,* hasta el punto de que «todas» las variantes contadas eluden los datos básicos que forman la intriga sólo revelada en las últimas líneas de la novela.

Este mismo procedimiento permite que *Los adioses,* cuya anécdota contada por un autor omnisciente carecería de interés o se transformaría en un folletín sentimentaloide, se proyecte en una insospechada dimensión. El narrador está situado detrás del «mostrador de un almacén y bar» y encarna el típico narrador-testigo totalmente pasivo y

ajeno a la acción. Desde esa postura recoge chismes de médicos y enfermeras, variantes de terceros y les añade su propia maledicencia personal.

La «postura» del testigo es esencial como procedimiento narrativo en *Para una tumba sin nombre.* Díaz Grey, el testigo privilegiado, también recoge distintas versiones (o mentiras) de una historia que, además, no le interesa mucho. La diversidad de estas historias permiten imaginar una posible felicidad basada en el hecho de que no hay «una sola» verdad sino varias. Así puede reflexionar sobre

> la historia que podría ser contada de manera distinta otras mil veces y lo hace para decirse «lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentía en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas» [50].

Pero esta recopilación de versiones, aun contradictorias, no es, ni pretende ser, asépticamente objetiva. Desde el principio de esta novela corta, a través del espectáculo del entierro de una prostituta, Rita, en el cementerio de Santa María, hay una peculiar sensibilidad trabajando en lacerante hondura. El testigo que observa, aunque no esté comprometido con el suceso, transmite un creciente desasosiego. Díaz Grey empieza por confesar que «cuando vi o empecé a ver con desconfianza, casi con odio». La atmósfera apacible del cementerio en esa calurosa tarde de verano se tiñe de inmediato por esta simple mirada con las notas de incertidumbre y extraños presagios que caracterizan toda la obra. Díaz Grey «transforma» la realidad: «Miré hacia la izquierda y fui haciendo la mueca del odio y la desconfianza». Esa misma «mirada» mide «la enfermiza aproximación» del cortejo fúnebre. Como ha dicho Colin Wilson del *outsider* tipo: «una vez que ha dirigido su mirada, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era» [51].

---

[50] *Una tumba sin nombre* (en sucesivas ediciones llamada *Para una tumba sin nombre*), Marcha, Montevideo, 1959, pág. 82.

[51] *El disconforme,* o. c., pág. 17. Este sentido de estrañeza e irrealidad se aplica perfectamente a las páginas de *Para una tumba sin nombre* en que Díaz Grey mide la «enfermiza aproximación» del cortejo fúnebre (págs. 12 y 13 de o. c.,) y en las que, como el héroe anónimo de Barbusse en *L'Enfer* puede decirse «veo demasiado hondo y demasiado».

El procedimiento —un narrador aparentemente desinteresado— se repite en *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput,* donde el narrador-testigo es colectivo, en *Esbjerg en la costa* y en *Los adioses.* Esta relativización por la marginalidad y el aparente desinterés del protagonista en contarla, hace que «una historia sea conocida, sin entenderla bien», o que parta de una vaga creencia que se desmiente en el transcurso de la obra. Esta misma ambigüedad permite las dos variantes del final de *El astillero.* La utilización del plural, encarnando una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad, es también una forma de «fragmentar» el punto de vista y relativizar aún más la posible verdad en juego.

«Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces» —se anota en *Juntacadáveres—*, donde en los tres capítulos claves de la novela es la «colectividad» la que enjuicia y llega a dividirse en dos grupos separados por el hecho de que van o no van al prostíbulo. Por un lado, están, «nosotros, los que bajábamos el camino» y, por el otro, «los que no lo bajábamos». Unos son los que «íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa» y los otros son «los que no descendíamos el camino sinuoso y polvoriento», pero en cualquiera de los casos, es siempre una primera persona del plural la que narra, porque «todos aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran (las prostitutas) para siempre».

El manejo del punto de vista para convertir lo real en novelesco, permite a Onetti borrar en muchos casos los finales probables de la narración. Resuelto con eficacia en *La cara de la desgracia,* el procedimiento es explicado en *Para una tumba sin nombre,* cuando el personaje-testigo Díaz Grey confiesa:

> Esto era todo lo que tenía después de las vacaciones. Es decir, nada, una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentido dudoso, desmentido por los mismos elementos de que yo disponía para formarlo. Personalmente, sólo había sabido del último capítulo, de la tarde calurosa en el cementerio. Ignoraba el significado de lo que había visto, me era repugnante la idea de averiguar y cerciorarme [52].

[52] *Una tumba sin nombre,* o. c., pág. 84.

Es decir, hay un rechazo de la «certeza» como posibilidad de conocimiento y hay una dignificación de la marginalidad del testigo. El desinterés aparece justificado en nombre de una especie de pudor por todo lo que pudiera ser participación afectiva en la historia narrada. El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos espectadores de las acciones de los protagonistas principales, permite entonces amortiguar la explicitación de toda emoción, pero sobre todo elimina la certeza. La duda que provoca es «metódica» y forma parte de una verdadera filosofía existencial que va más allá de la hábil utilización de una técnica literaria.

LA IMAGINACIÓN DE LO REAL. — La «relación» del autor con la historia que cuenta, al decir de Percy Lubbock, tiene otras variantes en Onetti. El narrador puede imaginar algo que sucede, pero que no puede percibir directamente. Un coche pasa delante de Jorge y Tito en *Juntacadáveres*. Lo ven, lo siguen con la mirada en su recorrido y, a partir del momento en que desaparece del campo de su percepción visual, empiezan a imaginar lo que sigue sucediendo:

> Sin hablarnos, imaginamos el paso del estremecido cochecito negro por las calles del alrededor de la plaza, por el camino de Soria (....) Imaginamos a Carlos en el volante, falsamente atento al camino, desinteresado de lo que llevaba junto al brazo y a sus espaldas; a Larsen, negro, disimulando el desconcierto [53].

También en *La vida breve* hay acciones reales imaginarias. Desde las primeras líneas de la novela está planteado este juego de lo posible-real. Se oye la voz de la Queca en el apartamento vecino y Brausen «imagina su boca en movimiento». Luego «supone» que pasa de la cocina al dormitorio. Al seguir escuchando y como una forma de asegurarse que lo que imagina es «cierto», reflexiona a partir de un «deber ser» imperativo: «el hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo». A partir de una voz se otorgan atributos físicos; los parcos datos de la realidad permiten potenciar imaginativamente indumentarias, gestos e intenciones.

---

[53] *Juntacadáveres*, o. c., pág. 14.

En otros casos, el mismo procedimiento narrativo se perfecciona. Es el propio narrador el que imagina al protagonista, como sucede en *Los adioses,* una novela llena de ambiguas variantes.

> Yo lo imaginaba solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra, desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida [54].

La realidad ha pasado por dos filtros. El lector recibe una «interpretación» subjetiva de lo que puede haber sucedido, porque el narrador está empeñado en negar «el significado de lo que ve» y está «empeñado en deformar». Es más, está:

> Aplicado con la dulce y vieja tenacidad a persuadir y sobornar lo que estaba mirando, para que interpretara el sentido de la leve desesperación que me había mostrado en el almacén, el desconsuelo que exhibía sin saberlo o sin posibilidad de disimulo en caso de haberlo sabido [55].

El propósito de «deformación» de lo real es deliberado y explícito. El contorno no se reconocerá en su relación con el mundo visible, pero sí en función de un universo propio y cerrado sobre sí mismo. Las imágenes anecdóticas pasan a ser símbolos temáticos, episodios que podían parecer indiferentes se significan y cobran importancia como imágenes-símbolo.

Onetti trabaja sus temas en la dirección de su «significación». La versión que ofrece de «la» realidad de los personajes busca directamente el código de sobreentendidos y super-significaciones del lector, sin la mediación de una realidad chata y simplemente verosímil. Aun limitado a un pequeño territorio (confinado en Santa María a partir de *La vida breve*) y a una temática monocorde y algo unilateral, su mérito es la fuerza y la intensidad de la concentración de temas e imágenes que obtiene. Una intensidad que es, por un lado, emocional y, por el otro, retórica. La crítica ha llegado a decir que la proyección universal de los simples materiales cotidianos con los que trabaja, per-

---

[54] *Los adioses* (Sur, Buenos Aires, 1954), pág. 12.

[55] *Ibidem,* pág. 13.

miten hablar —para algunos de sus cuentos o novelas— de auténticas «fábulas morales».

Utilizando la terminología de Ingarden se podría repetir que en la literatura de Onetti:

> El estrato de los objetos representados nos sacude en nuestra experiencia de lectores, provocándonos una súbita inmersión en las cualidades metafísicas inherentes al relato [56].

El paso de «los objetos representados» a las «cualidades metafísicas» —como lo ha estudiado Ángel Núñez en el caso de la narrativa de Roberto Arlt— significa un cambio de naturaleza esencial, pero fundamental en obras como *El astillero* o *La cara de la desgracia,* donde la anécdota contada pierde su importancia al disolverse en el tema tratado. Los acontecimientos no interesan como argumento, sino como proyección de la dimensión existencial del hombre.

Lo real de lo imaginario. — A esta altura del análisis de la obra de Onetti puede parecer obvio destacar cómo los sueños o los simples deseos pueden constituir experiencias imaginativas con vivencias tan profundas como los propios acontecimientos de una vida. Tan intensa es la escena imaginaria de Linacero esperando a su amada en una cabaña de troncos en Alaska o la aventura con el capitán Olaff disparando 21 cañonazos contra la luna, porque 20 años atrás «había frustrado su entrevista de amor con la mujer egipcia de los cuatro maridos», como el diálogo «real» tratando de convencer a la prostituta Esther que se entregue gratuitamente porque es demasiado linda para pagarle.

El paso de una realidad a otra, hecho con la naturalidad que da la prolongación de una dimensión real en su ensoñación, ha permitido que se hablara de un mundo onírico en Onetti. Sueños, insomnios o pesadillas en definitiva parecen no importar demasiado. Las leyes que rigen uno y otro son idénticas, cuando no más represivas en el sueño, como sucede también en el universo de Kafka. En Santa María —reino imaginario— no se respira más libremente que en Buenos Aires o en Montevideo.

---

[56] Citado por Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria* (Universidad de Chile, Santiago, 1960), págs. 33-34.

Pero además los sueños pueden representarse, como sucede en el relato *Un sueño realizado,* donde actores mediocres montan una obra de teatro adaptando el sueño de una mujer. No hay que olvidar que Santa María, ciudad imaginada por Brausen, estaba en el origen destinada a ser el escenario de una película. La lógica del relato que imagina Brausen es la de un guión cinematográfico, con escenas planeadas con cuidado y actores verosímiles. Santa María es también un sueño que podría realizarse.

Paralelamente, la preservación de los sueños, en tanto parecen refugios seguros para evadirse de la realidad, resulta fundamental. Brausen soñando a Díaz Grey mantiene en forma deliberada los ojos cerrados:

> Para salvar lo que fuera posible del sueño recién muerto y fortalecer sin imposiciones lo que tuviera de nostalgia y dulzura [57].

El mundo de Onetti estaría formado, entonces, por una serie de sueños superpuestos que van cobrando autonomía de una obra a la otra: la ciudad imaginada de *La vida breve* adquiere una consistencia real en *Juntacadáveres.* Si no se ha leído la primera novela, no es posible dudar de la existencia de Santa María, tan indiscutible es ya su existencia en la segunda. Por esta razón, un crítico como Jacques Fressard ha ido más lejos en el análisis del universo de Onetti. Al comentar la traducción al francés de *El astillero* consideró que esta obra no sólo participa de la noción del absurdo moderno, sino de las viejas constantes hispánicas: la vida percibida como un sueño, la dialéctica quevedesca de ilusión-desilusión nutrida de humor y amargura a la vez [58].

EL DESARRAIGO COMO FORMA DE AUTENTICIDAD

Pero la evasión hacia una ciudad imaginaria no basta, porque un pueblo aislado de vida apacible no hace sino repetir las estructuras

---

[57] *La vida breve* (o. c., pág. 127). Más adelante, Brausen también se dice que: «Solamente en los sueños venía Gertrudis ahora», (o. c., pág. 187).

[58] «Onetti en Francia» por Jacques Fressard, reproducido en *Marcha* N.° 1381, Montevideo, 1967.

sociales y los mecanismos de poder de los grandes centros urbanos. Un «microcosmos» no es más que la reducción en escala de un «macrocosmos». La dimensión no cambia la esencia.

Barthé, el farmacéutico progresista de Santa María y «profeta de los prostíbulos», ha nacido en el pueblo y «mantiene la ilusión de participar en los hechos lejanos que él considera decisivos». Esos hechos de urbes lejanas se trasladan a Santa María y los viven a escala local:

> Un pequeño país en broma, desde la costa hasta los rieles que limitan la Colonia, donde cada uno cree en su papel y lo juega sin gracia.

Barthé no es, pues, una persona, sino que es:

> Como todos los habitantes de esta franja del río, una determinada intensidad de existencia que ocupa, se envasa en la forma de su particular manía, su particular idiotez. Porque sólo nos diferenciamos por el tipo de autonegación que hemos elegido [59].

Díaz Grey es consciente de la dificultad de seguir siendo «él mismo». Debe estar siempre alerta y no distraerse para seguir siendo «auténtico». Si no, se vuelve el «Doctor» Díaz Grey:

> Hago el médico, el hombre de ciencia con conocimientos menos discutibles que los de las viejas que atienden partos, empachos y gualichos en el caserío de la costa [60].

La «autenticidad» supone, pues, una cierta forma de automarginación, un inevitable no tomarse demasiado en serio. No es extraño, pues, que otra forma de evasión pueda producirse a través de la propia condición social del personaje.

INMIGRANTES, BOHEMIOS Y EXTRANJEROS. — Un número significativo de inmigrantes, extranjeros, desocupados, prostitutas, proxenetas, desclasados, artistas ambulantes y periodistas bohemios circula en las «orillas» del mundo de los «astutos. Desde su condición automarginalizada, Linacero se refiere en *El pozo* a los «demás», como «bestias sucias» que «no pueden comprender nada», porque:

---

[59] *Juntacadáveres*, o. c., pág. 27.
[60] *Idem*, pág. 27.

> La verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales [61].

El resto del mundo «no tiene remedio». Los «astutos» segregan «una baba» que lo impregna todo —se dirá Jorge Malabia en *Juntacadáveres*— tratando de preservar a Julia de su contaminación. Que «nunca se les acercara» se dice preocupado por la suerte de su cuñada. Desde la perspectiva de estos personajes marginalizados, los demás son impuros y maldicientes, ensucian toda relación que pudiera parecer pura.

Los abundantes ejemplos de esta tensa relación entre la mayoría, encarnada por la colectividad, y el individuo hostigado y aislado, hacen más evidente una autenticidad derivada de la marginalidad social y de un cierto desasimiento del prójimo, por no decir de una falta de solidaridad. El ejemplo de Ossorio en *Para esta noche* (1943) es significativo. Ossorio que no es ni un héroe ni un idealista —como tampoco lo habían sido Linacero en 1939 o Aranzuru, el protagonista de *Tierra de nadie* en 1941—, intenta huir de una ciudad sitiada, donde una dictadura indefinida persigue, tortura y mata. En un escenario que podría ser el de cualquier capital hispanoamericana pero que, al parecer, le fuera inspirado a Onetti por lo que había sucedido en Valencia en los últimos días de la Guerra Civil española, según el testimonio de anarquistas refugiados en Montevideo, este anti-héroe no hace más que huir de un lado al otro a lo largo de casi doscientas páginas. En su fuga salta de un cuarto anónimo a una habitación de hotel y de allí a sucesivas madrigueras que dejan de ser seguras apenas las pisa, trazando un movimiento circular que está condenado de antemano. No hay intriga ni suspenso en una novela que podría tenerlos, porque todo ya está «fatalmente» escrito desde el principio.

Pero este solitario y marginado que es Ossorio arrastra en su huida a una niña adolescente, la hija de Barcalá, el jefe del partido político proscrito. Los «demás» van ensuciando con sus observaciones y suposiciones la relación de Ossorio con la niña, hasta el punto de que el lector llega a dudar si detrás de la ambigua relación instaurada no hay, pura y simplemente, un caso de viciosa corrupción de menores.

Del mismo modo, la muchacha virgen de *La cara de la desgracia* en su deambular por las playas solitarias es considerada por el mozo

---

[61] *El pozo*, o. c., pág. 28.

del hotel como una chica fácil, ya prostituida. Los pasivos observadores de *Los adioses* imaginan una compleja relación del deportista tuberculoso con dos mujeres a la vez. Sólo después de su suicidio se sabe que la más joven era su hija.

> Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecía la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado,

se dice uno de los testigos al descubrir la «verdad», hasta ese momento escamoteada. Por un instante piensa que «debe» decírsela a todos los que han murmurado en el hospital y en los comercios del pueblo de la sierra. Pero la «excitación» le dura bien poco.

> Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme,

confiesa cobardemente, porque si bien el vínculo que unía a esa mujer con ese hombre era «diferente» a lo que se había imaginado suciamente, se trataba de cualquier manera siempre de «una mujer, en todo caso; otra» [62].

Los «demás» se refugian a veces en el anonimato del «nosotros» con que algunos capítulos de *Juntacadáveres* están escritos. Detrás de la primera persona del plural surge la maledicencia, la fuerza de las opiniones colectivas y mediocres. En la *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* el narrador colectivo establece desde el principio una línea divisoria —«en el primer momento creíamos conocer al hombre para siempre»— entre el individuo y la colectividad. El individuo, con su sensibilidad enfermiza, pero dueño de los únicos sentimientos válidos y de las emociones más auténticas, puede considerar —como en la obra teatral *Huit clos* de Jean Paul Sartre— que «el infierno son los ''demás''».

Hostigados, acorralados, los individuos intentan protegerse, aparentando una dureza y una indiferencia que no tienen. «Habíamos jurado ser indiferentes», recuerda Jorge Malabia, intentando construirse una cáscara de escepticismo. Hay un esfuerzo deliberado por ser marginal («estar al margen de todo»), a partir de la toma de conciencia de Linacero:

---

[62] *Los adioses*, o. c., pág. 83.

> Ser un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantasiosas [63].

También Díaz Grey se esfuerza por ser indiferente cuando dice:

> Exigimos que la gente de Santa María nos imaginara apartados, distintos, forasteros, y hacíamos todo lo posible para imponer esa imagen [64].

Ser apartados, distintos, forasteros, he aquí la fórmula para evadirse *in situ.* Algunos son forasteros por su propio origen: la danesa Kirsten en *Esbjerg, en la costa,* la inglesa Molly en *La casa en la arena,* los judíos Stein en *La vida breve,* el alemán Von Oppen, el *comendattore* italiano Orsini y el sirio, llamado «el turco», en *Jacob y el otro,* Gertrudis y Raquel, hijas de alemanes en *La vida breve.* Pero además, la ciudad de Santa María está rodeada por una colonia de labradores suizos y tiene sus principales locales con nombres centro-europeos: la cervecería Munich, el club Berna, el restaurante Baviera.

Otros son apartados y marginales por su profesión. Artistas de teatro en *Un sueño realizado,* bailarines en la *Historia del caballero de la rosa...,* artistas trashumantes en *Mascarada* o casi circenses en *Jacob y el otro,* prostitutas como Ester en *El pozo,* Rita en *Para una tumba sin nombre,* María Bonita, Irene y Nelly en *Juntacadáveres.* La mujer de Risso en *El infierno tan temido* es también artista de teatro y el mismo Risso pertenece a la bohemia periodística, como Lanza, Malabia, Linacero y Larsen, que había trabajado en la administración del diario *El Liberal* de Santa María antes de convertirse en proxeneta.

Cuando se aborda el mundo empresarial, la factoría está ya arruinada. El astillero de Jeremías Petrus no funciona ni funcionará nunca. Su no viabilidad industrial y el deterioro que le impide integrar cualquier circuito productivo condenan el esfuerzo de su rehabilitación a ser una empresa marginal. Los «apartados» como Larsen no integrarán nunca el mundo de los «astutos», aunque sueñen con ser aceptados en el Club local. Hasta un comisario de policía como Medina, en *Dejemos hablar al viento,* es también médico y pintor y lleva una existencia

---

[63] *El pozo,* o. c., pág. 54.

[64] *Una tumba sin nombre,* o. c., pág. 25. La visión del «extranjero» se contrapone abiertamente al «nosotros» colectivo, dividido entre los que luchan por las «luces» y quienes lo hacen por el «oscurantismo», tal como se desarrolla en *Juntacadáveres.*

marginal y fuera de «circuito». Su amante Frieda von Kleits (personaje que había ya aparecido en el cuento *Justo el treintaiuno*) es alcohólica, lesbiana y cantante frustrada. Cuando los personajes no son «apartados» o forasteros, son simplemente «distintos», como Linacero, Brausen o Larsen. Esta condición de «diferente» nos aproxima a otra forma de evasión: la locura, esa llave que abre las puertas de lo insondable y aleja al ser humano definitivamente de «esta» realidad.

La evasión por la locura. — La locura puede ser una «solución» para evadirse del mediocre contorno, como se propone abiertamente en *Juntacadáveres.* Julia, la mujer de Federico, hermano de Jorge Malabia, se refugia en la locura cuando queda viuda.

> Ella eligió estar loca para seguir viviendo y esta locura exije que yo viva, yo no soy más que un sueño variable desde que ella volvió del cementerio y se apelotonó en el sillón [65],

reflexiona Jorge, atraído por ese abismo que atisba desde el peligroso juego de reperesentar a su hermano Federico y convertirse en el amante de su cuñada. Marcos, la define con desparpajo, diciendo:

> Yo le digo que nunca vi una mujer tan llena de amor, tan absolutamente loca, tan restallante. Entienda. Tan indiferente a todo esto que llamamos mundo, al olor de ropa con mugre agria que le llena el dormitorio. Cree en Federico vivo. Y lo llama a Malabia chico para exagerar los méritos del difunto. O para tener un odio que la escuche, un coro tal vez. Hay que dejarla y esperar. Entretanto, rezar [66].

Esa locura que produce amor —y no a la inversa, el amor que produce locura, como tradicionalmente se lee en cuentos y poemas— se puede reconocer, hasta en los mínimos detalles:

> Enternecido, reconozco su locura en los zapatos de raso, con enormes tacos sin uso, brillantes en la comba de las suelas,

se dice Jorge [67].

---

[65] *Juntacadáveres,* o. c., pág. 34.
[66] *Idem,* pág. 248.
[67] *Ibidem,* pág. 192.

Este «estado de amor» es, en algún caso, cómodo para los demás. «Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí cómodo» [68], afirma el protagonista de *Un sueño realizado.* Pero el amor más intenso y patético lo provoca la idiotez infantilizada de la hija de Jeremías Petrus en *El astillero.* Larsen sucumbe a sus encantos de una forma ambigua: es la hija del propietario de la empresa que intenta volver a poner en funcionamiento, es decir, que se imagina casado con ella para entrar en la sociedad de los «astutos» de Santa María que hasta ahora lo ha rechazado. Pero al mismo tiempo se siente atraído por ese aire de niña grande e inocencia atolondrada que transparenta Angélica Inés. El «estado de amor» que emana de esa mujer-niña lo lleva a representar con todas las formalidades un serio noviazgo cuyas reglas sólo Larsen parece entender.

Locura de un tonto amor, como la que rodea a Moncha Insurralde en *La novia robada,* o locura por cansancio como se adivina en las reflexiones de Larsen:

> La tentación de decir absurdos procedía de aquella amenaza de cansancio, de aquel miedo al acabamiento que lo había cercado en los últimos meses, desde el día en que creyó había llegado, por fin, la hora del desquite, la hora de palpar los hermosos sueños y en que aceptó la duda de que tal vez hubiera llegado demasiado tarde [69].

«Palpar los hermosos sueños», constituye todo un sugerente programa, una tentación para cruzar el umbral de la normalidad y aventurarse, cansado ya de la vida cotidiana, en un nuevo territorio. La evasión perfecta. Sin embargo, Larsen ha intuido que todo proyecto de huida tiene su tiempo y su medida. En «el largo viaje del día hacia la noche» que cubre la obra de Onetti, el privilegio de la locura sólo pertenece a unas pocas elegidas, siempre mujeres, las únicas que pueden hacer de su alienación un estado de felicidad permanente. Una evasión que sólo los hombres suicidas podrán superar en perfección.

La huida en el espacio real. — En principio, había una evasión mucho más sencilla de concebir. Dejar un lugar por otro, irse simplemente. Sin embargo, la decisión de emigrar, de cambiar un espacio

[68] *Un sueño realizado,* o. c., pág. 19.
[69] *Juntacadáveres,* o. c., pág. 9

conocido por uno nuevo, aunque parece fácil de proyectar, resulta difícil de ejecutar en la práctica, tanta es la inercia y la desidia con que se la encara. El mejor ejemplo aparece en *Tierra de nadie.* La «tierra de nadie» es, sin lugar a dudas, la gran ciudad, una urbe babélica y caótica que se percibe a través de un personaje colectivo y diversificado en una multitud de seres desarraigados y llenos de proyectos que no se cumplen.

Tal como había hecho John Dos Passos en *Manhattan Transfer,* Onetti quiso captar el ser multiforme y variado de la ciudad, pero a diferencia del autor de la trilogía *USA,* la acción novelesca no está centrada en los escenarios del poder real, sino en las divagaciones de un grupo de marginales y desclasados. «Estoy aquí en una ciudad cualquiera», se dice impersonalmente, promediada la novela, cuando ya se ha hecho evidente que la vida no tiene sentido y que se vive como «en una casa cercada, en la trampa sin esperanza de huir.» Una capital moderna en un continente que se dice «nuevo», como lo es Buenos Aires, aparece como una ciudad sucia, gastada y agotada. Hay una atmósfera de deterioro prematuro, de aire viciado en lo que debería ser tierra llena de posibilidades donde plasmar las esperanzas más desmesuradas. Julio Cortázar en *Los premios* recordará, años después, que «la tierra de nadie era el Buenos Aires de los últimos tiempos» [70]. Estamos lejos aquí de América y de la tierra de promisión.

La única solución es huir. «Hum... hum... invierno... Hay que disparar, Diego; lejos hasta el fin», como se dicen estos héroes desarraigados. Se trata de huir en el espacio real, emigrar o simplemente viajar. Pero imaginar una evasión a un punto geográfico donde fuera posible irse restaría todo misterio a la empresa. El proyecto de evasión tiene que ser hacia un lugar donde la dimensión de la esperanza pueda darse por la imposibilidad de acceso. El viaje proyectado en *Tierra de nadie* es hacia una exótica isla de Polinesia, la isla de Faruru, objeto de una herencia en confuso litigio, único lugar donde se puede vivir «sin hacer nada», pero sobre todo:

> Único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese [71].

[70] *Los premios* (Sudamericana, Buenos Aires, 1970), pág. 305.

[71] *Tierra de nadie* (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1965, 2.ª edición corregida por el autor), pág. 178.

El despropósito de la distancia que se aborda funda la dimensión de la esperanza de lo que se espera encontrar al término del viaje. Pero, como en todos los proyectos prácticos de los personajes de Onetti, se percibe desde el principio la falta de eficacia que transforma la posible dimensión heroica en patética. El viaje no se concreta, aunque se vivan algunas de sus consecuencias entre las cuatro paredes de un apartamento de Buenos Aires. Cuando es evidente que el viaje a ese «espacio del anhelo» no se realizará, Violeta, la más empeñada en recuperar el litigioso paraíso lejano, se viste de tahitiana:

> Frente al espejo, de espaldas a él, la mujer se acomodaba flores blancas en la gruesa trenza rubia que le ceñía la cabeza. Estaba descalza, las piernas y el busto desnudos. Un montón de collares le colgaba temblando entre los senos y rodeándolos. Desde la cintura caía floja y crespa una falda espesa de paja y, acomodada en el respaldo del diván, había una pequeña guitarra de cuerdas brillantes [72].

El proyecto desemboca en el ridículo. Al final de *Tierra de nadie,* Aranzuru mira resignado la orilla del río barroso que bordea y descubre, como una revelación, que «ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra». La moraleja es que un paraíso sólo puede existir si está definitivamente perdido o si es realmente inalcanzable.

Lo que es proyecto para unos, puede ser «nostalgia» para otros. Los inmigrantes de Onetti recuerdan a veces el escenario de sus orígenes y lo idealizan gracias al tiempo transcurrido. Porque, tal como hay un espacio del anhelo, también hay un «tiempo del anhelo». Kirsten en *Esbjerg en la costa,* empieza rodeándose de objetos de su país de origen.

> Se dedicó a llenar la casa con fotografías de Dinamarca, del rey, de los ministros, los paisajes con vacas y montañas.

Luego habla de las costumbres:

> Pueden dejarse las bicicletas en la calle o los negocios abiertos,

idealización del espacio de los orígenes acentuada por la imposibilidad de volver:

---

[72] *Ibidem,* pág. 148.

> Le dijo que los árboles eran nás grandes y más viejos que los de cualquier lugar del mundo [73].

El remedio a la nostalgia que inspira el solar nativo es volver a él. Pero también aquí la solución sería demasiado sencilla. Montes, el marido de Kirsten, piensa en pagarle un viaje a los «orígenes». Hace los cálculos de fechas y de costos, pero comprueba lo que era previsible desde un principio: no podrá disponer de esa suma de dinero aunque haga trampas en las apuestas de carreras que lleva por cuenta de otros. La desesperanza desemboca en una periódica ceremonia que el matrimonio cumple: ella, entusiasta y él, paciente («terminó por convencerse que tiene el deber de acompañarla»). Cada vez que un barco va a partir del puerto, horas y fechas atentamente comprobadas en el periódico local, van al muelle «mezclándose un poco con gentes, con abrigos, valijas, flores y pañuelos». Kirsten se siente feliz en ese momento, escamotea por unas horas su nostalgia, «hace algún saludo» y cuando el barco empieza a moverse, después del bocinazo, los dos:

> Se ponen duros y miran, miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar [74].

Este cuento no sólo insiste en la posible soledad del individuo viviendo en pareja, sino en la imposibilidad de recuperar los orígenes perdidos en el tiempo y en el espacio. La constante temática del desarraigo en la narrativa hispanoamericana es el mejor reflejo de una identidad cultural constituida con los fragmentos de las identidades estalladas en centros culturales diversos. El Río de la Plata ha recogido un aluvión inmigratorio que proviene de rincones diversos y mantiene, a través de la nostalgia, y la esperanza de un retorno, los necesarios vínculos y puentes entre culturas diversas, pero al mismo tiempo justifica una evasión y una marginalidad social.

Sin embargo, haber viajado en alguna oportunidad puede también ser traumático. Concretar el proyecto de huida puede provocar ruptu-

---

[73] *Esbjerg en la costa*, incluido en *Un sueño realizado y otros cuentos* (Número, Montevideo, 1951), págs. 46 y 47.

[74] *Idem*, pág. 52.

ras definitivas. Moncha Insurralde en *La novia robada* traspone los límites de la locura en Europa. En Venecia, «convierte en parte suya lo que era más cerca de un sueño despierto que se pueda tener», sueño ratificado poco después en Barcelo. El límite que separa la lucidez del delirio se cruza cuando un sueño se puede vivir; *ergo,* más vale sólo soñar.

La prueba de que es mejor imaginar una evasión que llevarla a cabo, se da en el breve relato *El álbum.* Jorge Malabia se ha enamorado de una mujer imaginativa, Carmen Méndez, que, en las tardes monótonas de Santa María que pasan juntos, le cuenta viajes a países remotos y aventuras extraordinarias. Jorge es feliz viviendo una ficción, pero cuando Carmen desaparece y tiene acceso a un baúl con sus pertenencias abandonadas, descubre en un álbum de fotos que esos viajes que él pensó eran imaginados, habían sido reales. Las pruebas —las fotos de los lugares descritos— en vez de reasegurarlo, lo defraudan y ensucian lo que Jorge había vivido como un reducto secreto de complicidad en la fantasía. Fotos, se dice apesadumbrado Jorge, que:

> Hacían reales, infamaban cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché [75].

Haber viajado a lugares remotos y prestigiosos y recordarlos minuciosamente, puede ser también un motivo para justificar la inactividad presente. Se vive del recuerdo, se lo invoca a todo momento, se lo reviste de notas de falsa nostalgia. Stein —en *La vida breve*— ha estado en París en su juventud. Este breve pasaje por la «Ciudad Luz» le permite, frente a cada dificultad de su vida actual, refugiarse en el pasado.

> Después del viaje, y de todo aquel complejo de absurdas y repentinas explicaciones, de sorprendentes sutilezas, no le había quedado a Stein, para justificarse y defenderse ante un pasado personal, austero, que también él había imaginado, nada más que el «Oh, la Butte Montmartre», pronunciado con una sonrisa que él presumía apta para expresar lo inefable; el énfasis sobre Aragón y *Ce soir,* un desteñido «¡Aquello es vida!» y triviales anécdotas sin nacionalidad forzosa [76].

---

[75] *El álbum,* incluido en *El infierno tan temido* (Asir, Montevideo, 1962), pág. 49.

[76] *La vida breve,* o. c., pág. 37.

No es menos patético el juego de la pareja Stein: poner sobre la mesa del comedor un plano de París y jugar a decir sin mirar:

> Si sus pasos o una cita de amor o negocios lo arrastran hasta el cruce de la Rue Saint Placide y la Rue du Cherche, y si usted necesita revisarse las espiroquetas en el Hospital Broussais, ¿qué vehículo debe tomar? Es apasionante, creo. En todo caso, Mami no puede evitar, cada vez, que se le caigan las lágrimas sobre el Sena. ¡Pobre Mami! A veces sale de noche, sobre todo ahora, con el buen tiempo, y se sienta en la vereda de un café. Ella cree que está allá [77].

«Perderse por las calles de París», se convierte en un rito que los Stein cumplen dos veces por semana con una dignidad puesta de relieve por la rutina y por los gestos calculados del juego. Desde la «orilla» americana en que viven, los lugares cotidianos de Europa se ensalzan y llegan a sacralizarse.

LA SALVACIÓN POR LA ESCRITURA

«No hay salida ni rodeando, ni a través», había dicho H. G. Wells en su angustiada visión del mundo contemporáneo. En los sucesivos mecanismos con que Onetti proyecta a sus personajes fuera del contexto de una realidad hostil y agresiva, todos parecen haber conducido a callejones sin salida, a las bocas enrejadas de túneles que se han recorrido casi a ciegas. Desde las impersonales habitaciones de inquilinatos o pensiones, la evasión proyectada por hombres solitarios ha desembocado en el aburrimiento o la tristeza, formas de la resignación y de un fatalismo esencial, nunca en la angustia o la desesperación. Al final del sueño y la frustrada evasión, no hay más que «mirarse envejecer parsimonioso, ecuánimes, sin sacar conclusiones» o, tal vez, «aburrirse sonriendo» como se propone Díaz Grey.

LA TRISTEZA COMO ESTADO DE AMOR. — Jorge Malabia, en el cuidadoso análisis que hace de sus sentimientos, maneja con sutileza el pasaje de un estado —el aburrimiento— a otro —la tristeza— y el equilibrio posible que puede tener en algún momento la felicidad:

---

[77] *Ibidem*, pág. 63.

> Yo, este al que designo diciendo éste, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir [78].

En esas sucesivas «salidas» de un estado al otro se puede llegar a:

> Aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndolas formarse y no salir [79].

En ese «punto exacto» se rozan las emociones aparentemente más contradictorias, permitiendo que todo sea:

> Un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar [80].

La tristeza, que puede ser también un «estado de amor» como se insinúa en *La cara de la desgracia* («Había empezado a quererla y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí» [81]), asegura un equilibrio entre la desesperanza y la rebeldía. Lo anota Brausen al final de una de sus noches de insomnio junto a la convaleciente Gertrudis:

> Entonces sonreí, crucé el borde de la tristeza, dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño.

Al haber cruzado ese «borde», Brausen comprende que:

> Si no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta; si lograba abandonarme a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el suelo, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza [82].

Quedar a salvo, ¿para hacer qué? La respuesta está en la «escritura».

---

[78] *Juntacadáveres,* o. c., pág. 55.
[79] *Una tumba sin nombre,* o. c., pág. 23.
[80] *El pozo,* o. c., pág. 27.
[81] *La cara de la desgracia,* o. c., pág. 33.
[82] *La vida breve,* o. c., pág. 4.

ARRAIGO Y LIBERTAD. — «Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo», se dice Brausen en la noche en que ha decidido hacer «algo». Se sienta ante una mesa donde «tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente». La escritura, la literatura, otra forma de la «evasión».

Linacero no ha hecho más que evadirse por la palabra escrita a lo largo de la noche en que desarrolla el monólogo de *El pozo.* Se ha dicho al principio:

> Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos [83].

Sin embargo, esta «salida» no puede ser ni sencilla, ni directa. La facilidad de escribir de cualquier manera es condenada con igual energía. No basta sentarse y escribir sueños y pesadillas para quedar libre de su espectro. Como dice el viejo Lanza en *La novia robada* hablando de su creador, es decir del propio Onetti:

> Es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces. Es fácil escribir jugando [84].

La «pereza del paraguas» había sido explicada años antes por Onetti en un reportaje periodístico donde lo interrogaban sobre las influencias que reconocía haber tenido en su escritura:

> Centenares pienso. Tuve, desde la adolescencia, el terror de aparecer —luego de años de trabajo— descubriendo el paraguas. Y de exhibirlo con sonrisa satisfecha [85].

Escribir sí, pero no de cualquier manera. En Onetti, bajo la apariencia de un anti-intelectualismo llevado al extremo de aparentar ignorancia, se descubre el catálogo de muchas de las técnicas de la narrativa contemporánea: la ambigüedad de Melville, los puntos de vista de Henry James, el monólogo interior de James Joyce, los personajes co-

---

[83] *El pozo,* o. c., pág. 10.

[84] *La novia robada,* o. c., pág. 9.

[85] «Ahora en Montevideo» por Guido Castillo, diario *El País* (28 enero, 1969).

lectivos de Anderson (¿Winnesburgh-Ohio influye en Santa María?), la redonda perfección del relato de Crane o la atmósfera de Faulkner.

La falta de fe en cualquier dogma filosófico, religioso o político, no le impide creer en la condición esencial del escritor. Como Lucien Goldmann dijera de Jean Genet, se podría decir de Onetti que «sólo el arte y la apariencia pueden constituir la compensación estética de una realidad engañosa e insuficiente» [86].

La exaltación de los poderes de la imaginación a través de la literatura constituiría, entonces, más que una huida una auténtica liberación. Se podría añadir, desde un punto de vista gnoseológico, que si contar es comprender, comprender es crear.

Una comprensión y una creación que en el «ejercicio» literario de Onetti se ha traducido en una *saga* mínima, pero intensa. Si su obra parece una empresa de evasión, agudizada con mecanismos que conllevan el hábil manejo de las mejores técnicas y procedimientos de la escritura, no constituye un fácil escapismo. Porque evadirse de una realidad determinada no supone evadirse de la realidad esencial del hombre, abandonar su problemática existencial, válida en todo tiempo y espacio.

Este es el verdadero significado de la evasión en la obra de Onetti: haber podido llegar al nudo central de la íntima soledad del individuo, a la tristeza metafísica de la condición humana, a través de la progresiva concienciación de la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos crea falsos arraigos con la realidad circundante. Y al llegar a ese nudo, arraigarse en lo esencial de la condición humana, para condensar en forma original y solitaria una verdadera alegoría existencial del hombre contemporáneo, no sólo rioplatense o hispanoamericano, sino universal.

2. LAS DOS ORILLAS DE LA IDENTIDAD

El encuentro de la identidad cultural iberoamericana puede resultar del «movimiento centrífugo» de América hacia Europa, como si del

---

[86] *El teatro de Jean Genet* por Lucien Goldmann (Monte Ávila, Caracas).

reflejo de espejos entre ambos continentes surgiera la definición auténtica que no se encuentra en una confrontación estrictamente americana. Bajo la apariencia de un escapismo, una «fuga» de la propia realidad, los viajes a que el movimiento centrífugo impulsa no son iniciáticos al modo de los que se proyectan al corazón de la selva —tal como se ha analizado en los capítulos consagrados al «movimiento centrípeto»— sino en términos de búsqueda de raíces y modelos culturales que se pretenden prestigiosos.

Este remontarse hacia las fuentes y los orígenes históricos de una de las vertientes de lo americano —Europa— ha tenido hasta ahora una connotación reverencial y de dependencia unilateral. La narrativa ha traducido en consecuencia una reflexión «geo-cultural», especialmente en los países del Cono Sur. La cartografía refleja esta representación de una manera simplificada, pero eficaz. Frente a un planisferio, Europa ocupa un lugar central y privilegiado, en un «arriba» (el Norte) que brinda poder, mientras la Argentina y el Uruguay, parecen estar en un «abajo», verdadero «subsuelo», a la que los condena el Sur. La situación de Chile está agravada por una geografía que lo aísla, para vivir de espaldas al resto del continente y frente a un inmenso océano vacío de toda significación y tradición literaria, del mismo modo que Paraguay y Bolivia están geoculturalmente «incomunicados» de todo centro difusor.

El esquema se hace aún más flagrante en la medida en que se lo reduce a la dialéctica Norte-Sur en que se traduce el eje geográfico. Una dialéctica tensa en términos económicos y políticos y, por lo tanto, con un reflejo no exento de contradicciones. De ahí que, aun para los nacidos en «la orilla» americana, no sean extraños los sentimientos de marginalización y de destierro, esa sensación de «vivir en los Balcanes de la cultura», como ha dicho irónicamente Carlos Fuentes, o esa necesidad de reivindicar que «alto es el Sur» como poetizó, desde su exilio bonaerense, Miguel Ángel Asturias.

LOS CAMINOS HACIA EL CIELO

Esta oposición, cuyas orillas geográficas se sitúan en los polos de París y Buenos Aires para una tradición literaria que Julio Cortázar

asume totalmente, se metaforiza en un eje vertical cuyos extremos son la Tierra, por un lado, y el Cielo por el otro, «distancia» que se cubre gráficamente en el trazado del juego infantil de la rayuela. Saltando con habilidad de un cuadrado al otro, este «recorrido» es en la obra de Julio Cortázar representativo de una búsqueda esencial del *omphalos* o centro de una identidad americana previamente descolocada. Este juego se cumple con ironía e instaura al mismo tiempo un trayecto posible entre la tierra y el cielo, auténticas «galerías secretas» que comunican los polos culturales entre ambas capitales.

En el juego infantil de la rayuela se sabe que «en lo alto está el cielo y abajo está la Tierra», pero también se sabe que «es muy difícil llegar con la piedrita al cielo», ya que, «casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo» [1]. De este juego y su consiguiente dificultad está hecha la más clara y directa simbología de aspirar a «salvar las diferentes casillas» que separan los extremos del eje en que se mueve el esquema literario de Cortázar, claramente explicitado en su novela *Rayuela.* En efecto, lo que se necesita para jugar es:

a) En primer lugar, una piedrita, la punta del zapato, un bello dibujo de tiza que se puede trazar en una acera, en la calle, en los patios de París o de Buenos Aires. El esquema es simple:

> El rectángulo de partida, equivalente a tierra, representa el atrio; el recorrido, originalmente en siete partes (días de la semana o círculos celestes) se desarrolla a través de la nave para desembocar en la media luna del paraíso o ábside [2].

Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela,* ve siempre ese dibujo mientras camina por la rue Sommerard o por Almagro, cuando piensa, cuando toma mate, mientras observa, poseído por el vértigo, el vacío que se abre a los pies de su ventana. El trazado del juego de la rayuela se convierte en una verdadera obsesión en la medida en que su significado deja de ser la de un simple juego y se convierte en una metáfora simbólica de búsqueda existencial.

---

[1] Todas las notas de este capítulo correspondientes a *Rayuela* son de la edición «Casa de las Américas» (La Habana, 1969), pág. 258.

[2] «Eros ludens» por Saúl Yurkievich en *La confabulación con la palabra,* Taurus, Madrid, 1978, pág. 23. Según Yurkievich: «En la novela hay dos rayuelas» y «paradójicamente la rayuela aparece antes como metáfora que como anécdota.»

b) En segundo lugar, es importante la infancia de quien juega a la rayuela. Sólo los «candorosos» (La Maga, los niños y los locos), como ha resumido Saúl Yurkievich, tienen «la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas». Es evidente que:

> Cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar [3].

La infancia facilita un camino más directo al Cielo, especialmente cuando se juega a la rayuela en el Río de la Plata, ya que:

> Desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, sí llegar al Cielo a patadas, llegar con la piedrita y en una última patada proyectar la piedra contra *l'azur* [4].

Ahora bien, este cielo cuyo color no es el azul, sino *l'azur,* no es un cielo de Buenos Aires o Montevideo, sino de París. En su «búsqueda» van los protagonistas de *Rayuela* y de *62 Modelo para armar* y con París se comunican secretamente las «galerías» de Buenos Aires de *El otro cielo,* y los «subterráneos» que unen el Metro de la capital francesa con el *Subte* del de la Argentina en *Texto en una libreta.* La importancia de estas formas secretas de comunicación ha sido subrayada por el propio Cortázar. «Los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre» —ha dicho—, una patria que también tiene su «cielo»: «Ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias». Estas galerías que, como se insinúa en *El otro cielo,* no sólo comunican zonas del espacio, sino del tiempo, permitiendo un entrecruzamiento del yo del protagonista *en quête de son centre* y el *alter ego* del poeta Lautréamont.

No es exagerado, pues, sostener que el juego de la rayuela infantil, a la que el propio Cortázar reconoció un origen místico y religioso hoy desacralizado, permite una aproximación simplificadora a su obra por la vía de la abstracción espacial del esquema París (Norte y Cielo)

---

3 *Rayuela,* o.. c., pág. 258.
4 *Ibidem,* pág. 259.

—Buenos Aires (Sur y Tierra). En efecto, por el juego se reduce una distancia en el espacio real que recorre Horacio Oliveira:

a) la «ida» ascendente, buscando lo estelar desde lo telúrico en su viaje de Buenos Aires a París y;

b) una «vuelta» descendente, verdadera caída en el agujero del pozo que comunica el brocal de París con el fondo de Buenos Aires.

Pero a través de este mismo juego se descubre, aunque tardíamente, que la auténtica «ida» es el viaje de retorno. Porque si bien París aparece como el Cielo desde la perspectiva americana, no lo es cuando se vive «realmente» en el «allá» que se consideraba prestigioso.

El viaje como sistema de fuga. — En el viaje de Oliveira en *Rayuela,* Cortázar reitera una búsqueda que ya está presente en forma alegórica en *Los reyes,* en varios de sus relatos y, muy especialmente, en *Los premios.* Se ha señalado, en este sentido, que *Los premios* constituye —como lo fuera *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal— una alegoría del viaje misterioso y breve en búsqueda de uno mismo a través de dos apasionantes vías:

a) la liberación de todo falso pudor a través de la subversión del lenguaje literario y,

b) la utilización del viaje como procedimiento mítico de aproximación a lo ontológico y a una Argentina que se imagina como un «proyecto» de realización y no como algo «dado» definitivamente.

Claro está que el viaje, en el juego irónico de Cortázar, puede significar algo mucho más modesto:

> Creo que necesito cambiar un poco de vida... y por eso decidimos embarcarnos. Supongo que a casi todos les pasará lo mismo,

se dice Paula en *Los premios* [5], aunque Claudia neutralice ese lugar común con otro:

> Europa no ha de ser solamente los Uffizzi y la Place de la Concorde. Para mí lo es, por el momento, quizá porque vivo en un mundo de literatura. Pero quizá la cuota de desencanto sea mayor de la que una supone desde aquí [6].

[5] *Los premios,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pág. 117.

[6] *Ibidem,* pág. 117.

Lo importante es que desde Buenos Aires, ante la perspectiva de un viaje a Europa, las justificaciones aparecen como posibles. Ante un río «color de caca de chico», como es pintado el Río de la Plata, se pueden inventar sucesivas «excusas» para eludir la realidad del contorno y postergar los verdaderos encuentros.

La obra de Cortázar se integra así en una línea de «evasión» de larga tradición hispanoamericana, nítidamente expresada a partir de la Generación argentina de 1880 [7], pero con manifestaciones en Chile —basta pensar en *Los transplantados* de Alberto Blest Gana y *Criollos en París* de Joaquín Edwards Bello—, en Venezuela —*Reinaldo Solar* de Rómulo Gallegos, por ejemplo— y en Uruguay, como tuvimos la oportunidad de analizar en la obra de Juan Carlos Onetti, tradición que también aparece en obras menos conocidas como *Pasar* de Mateo Magariños Solsona [8] o en muchas páginas de Carlos Reyles.

Una «evasión» que, sin embargo, implica —gracias a la distancia que el viaje procura— un cuestionamiento del «ser nacional» y una forma de adquirir, desde «la otra orilla» (Europa), la necesaria perspectiva de «esta orilla» (América). Porque el Cielo «sólo» puede imaginarse en París, «antes» de emprender el viaje. Luego, inevitablemente, se desplaza más lejos. Al medirse un personaje «con las columnas griegas», el resultado será hundirse «todavía más bajo», como se dice claramente en *Los premios*. Cuando el viaje se cumple como un rito, la defraudación lo sigue. Por eso, Paula se asombra de que «ciertos viajes no acaben en un tiro en la cabeza» [9].

---

[7] Entre 1880 y la Guerra 1914-1918, como posteriormente durante los años 1920, los «señoritos» e intelectuales rioplatenses consideran que un viaje a Europa es parte ineludible de su formación. «Irse a Europa, el momento tantas veces ansiado, se convierte en realidad», se dice con solemnidad en la novela *Raucho* (1917) de Ricardo Güiraldes y el viaje cultural iniciático forma parte del proyecto de Andrés en *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres.

[8] El proceso inverso se da en *Pasar* (1920) de Mateo Magariños Solsona. Mauricio, un estanciero cincuentón, progresista y «vivido», se trae de París una hermosa francesa (Jacqueline). Durante cinco años intenta «injertarla» en el campo y en la armonía vitalista de su estancia «El Oasis». La sociedad local no tolera a «la francesa», como la crítica no aceptó la obra de Magariños a la que tildó de «falto de nacionalismo» y sometido a «un funesto extranjerismo». Cuando los amantes se despiden al final de la novela, al pie de la pasarela del navío que devuelve a Jacqueline a Francia, y se prometen otro encuentro, se sabe ya que no será posible. Un tema similar es tratado por Enrique Larreta en su novela *Zogoibi* (1926).

[9] *Los premios*, o. c., pág. 118.

Sin embargo, Cortázar reivindica en muchas de sus páginas el innegable placer que los viajes provocan. Escenarios exóticos, como Mombasa en Kenia (*Vientos alisios),* el Caribe (*Historia con migalas*), o con una carga significativa de prestigio cultural como Venecia (*La barca o nueva visita a Venecia*), Londres, Viena, Ginebra o París, donde figuran una buena parte de sus relatos, no son extraños a un universo donde el cambio permanente de escenario, el gusto de la aventura, configuran un auténtico «sistema de fuga». Viajar es una forma de afirmación de sí mismo frente a los «otros» —como se novela explícitamente en *62 Modelo para armar*— una metamorfosis que evita la «continuidad» de ser siempre el mismo ante los «demás».

En efecto, el movimiento constante, el abordaje de realidades distintas, la acción de esfumarse para tratar de asumirse luego en una postura diferente, tiene mucho que ver con la ruptura de la «continuidad» que une un hombre a una comunidad. En el caso de Cortázar, se trata de evitar una predestinación que lo encadene obligadamente a los esquemas inherentes al subdesarrollo de un país hispanoamericano, «a la decadencia de los escritores de un grupo filocolonialista proanglosajón», como se dice Persio en *Los premios* [10], palabras que aluden duramente a la carencia de raíces de muchos intelectuales iberoamericanos.

Al expresarse de este modo, la ironía es notoria: el hecho de vivir en América («en esta orilla») no otorga siempre credenciales de arraigo. Tampoco el hispanoamericano que habita París, Madrid o Londres es siempre un «trasplantado», un *rastacuero,* un tránsfuga, un desarraigado, como han sido bautizados sucesiva y despectivamente [11].

Este «sistema de fuga» resulta paradigmático en *El perseguidor.* Johnny-Cortázar es el símbolo del buscador del paraíso, de la felicidad

---

[10] Las reflexiones de Persio, intercaladas a lo largo de la novela en forma de capítulos claramente diferenciados, anuncian muchas de las preocupaciones de Horacio Oliveira en *Rayuela.*

[11] Sobre los «descastados» escribió el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide. Estos escapados o echados de su casta, repudiados o avergonzados de su origen, constituyen con los «transplantados» novelados por Alberto Blest Gana, parte de una fauna hispanoamericana que viaja con lujo y boato a Europa, instalándose por largas temporadas en Madrid o París. También han sido peyorativamente llamados los «rastacueros».

y de la plenitud del ser [12]. «Mi destino era buscar», se dice, y esa búsqueda no es otra cosa que el rastreo en el espacio de un desvelo existencial por encontrar el propio yo, una identidad angustiosamente reducida a términos individuales, pero cuya representatividad en términos colectivos es también evidente en otros relatos y novelas.

Sin embargo, para entender la profunda significación de esta búsqueda hay que partir de un análisis previo: «la inadaptación» del héroe de Cortázar y la «descolocación» en que se traduce, ese:

> Sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca [13].

DESCOLOCACIÓN Y REPRESENTACIÓN PARÓDICA. — Algo epigonal del típico *outsider* existencial parece estar subyaciendo en el origen de esta postura. El héroe de Cortázar se siente «desterrado» en su propio mundo americano, echado a la orilla de un río barroso, con una secreta nostalgia por la otra orilla que adivina más allá del Océano que lo separa de Europa. Este «desterrado» intelectual participa inevitablemente de la condición del *homo absurdus* de que ha hablado Nathalie Sarraute [14], pero en el cual no se reconocen únicamente las notas patéticas del personaje angustiado de la literatura occidental, sino las de una inadaptación burlona y una representación paródica del propio destino que nunca debe tomarse excesivamente en serio.

Ese sentimiento de «no estar del todo» en ningún lado instala obligadamente a los personajes de Cortázar en una especie de «punto cero». Fuera de toda rutina, sin la ilusión de estar inserto en su medio y cortado todo vínculo con la realidad inmediata, Horacio Oliveira es acusado por la Maga:

> Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiere decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos

[12] Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1968), pág. 56.

[13] Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Siglo XXI, México), pág. 21.

[14] A partir de Dostoievski hasta el *nouveau-roman*, pasando por Kafka, Nathalie Sarraute considera que «l'homo absurdus fut la colombe de l'arche, le messager de la délivrance» (*L' ère du soupçon*, N. R. F., París, 1956), pág. 18.

> al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza [15].

Pero el hecho de estar «descolocado» no basta; lo importante es concienciarlo adecuadamente y esto es lo que le sucede a Horacio cuando se dice con tristeza:

> Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el contorno de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, nube, imagen: exactamente eso, a menos que... [16].

Esta imposibilidad de «estar del todo», generadora de un proceso literario según el cual el creador se autodestruye y se configura nuevas imágenes, nuevas perspectivas, las que vuelve a destruir, sucesiva y permanentemente, tiene numerosas variantes en la obra de Cortázar. La más extrema y fantástica se da en el relato *Azolotl.*

El personaje que mira como un espectador los movimientos del exótico pez mexicano —el *axolotl*— en un acuario, puede llegar a abolir la distancia que lo separa no sólo en el espacio, sino en la escala zoológica, para llegar a transformarse él mismo en el animal que está detrás del vidrio. La «identificación» con el objeto en relación al cual está original y naturalmente descolocado, acentúa el absurdo. Abolida la distancia, la descolocación es aún mayor. El pez mexicano es más exótico que el espectador que lo contemplaba desde el «otro lado» del vidrio.

Los peces exóticos pueden convertirse también en una representación de la violencia del mundo exterior, del cual apenas son el reflejo, como sucede en el acuario situado en un aula de *La escuela de noche:*

> Abarcó de una sola ojeada el salón con el enorme acuario en el centro alzando su cubo transparente hasta el cielo raso, dejando apenas lugar para los que pegados a los cristales miraban el agua verdosa, los

[15] *Rayuela,* o. c., pág. 29.
[16] *Ibidem,* pág. 29.

peces resbalando lentamente, todo en un silencio que era como otro acuario exterior, un petrificado presente con hombres y mujeres (que eran hombres que eran mujeres) pegándose a los cristales [17].

Allí es arrojado un perro con las patas atadas:

Nito vio al perro bajando poco a poco entre convulsiones, tratando de liberar las patas y volver a la superficie, lo vio empezar a ahogarse con la boca abierta y echando burbujas, pero antes de que se ahogara los peces ya estaban mordiéndolo, arrancándole jirones de piel, tiñendo de rojo el agua, la nube cada vez más espesa en torno al perro que se agitaba entre la masa hirviente de peces y de sangre [18].

La «distancia» y el espectáculo que la contemplación pasiva de un acuario procura, ha quedado abolida merced a la cruel inmersión del perro en sus aguas. En este sacrificio gratuito, verdadero «entrenamiento» nocturno de los futuros torturadores de un régimen dictatorial fascista, se produce una «identificación» del grupo. Sin embargo, el protagonista queda «descolocado», marginal en relación a la realidad que integra, pero cuyos mecanismos secretos ha descubierto aterrorizado.

La descolocación del héroe resulta más sutil en el relato *Orientación de los gatos*. La pareja formada por el protagonista y su mujer Alana está transformada en un triángulo por la presencia del gato Osiris, una descolocación que lleva a un desequilibrio que se rompe en favor del eje creado por Alana-Osiris, hasta el punto de que ambos pueden desaparecer «en» el interior de un cuadro que se contempla en un museo, tal es su secreta identificación. Una vez transpuesto el «otro» lado de la pintura, representando un gato «idéntico» a Osiris, la mujer que lo contempla desde «adentro», pasa a ser parte del paisaje. Es posible preguntarse, desde el desajuste consiguiente del protagonista, si alguna vez Alana y Osiris existieron en la realidad.

El inadaptado como «clown». — Pero no hay que alarmarse excesivamente. El inadaptado, representativo de una vasta tradición literaria que Cortázar compone, asume en todos los casos un nivel de

[17] *La escuela de noche*, incluido en *Deshoras* (Alfaguara, Madrid, 1983), pág. 90.

[18] *Ibidem*, pág. 91.

actuación más paródico que seriamente dramático. La descolocación se traduce en un modo indirecto de inserción en la realidad. Al no tener su propio centro y al no sentirse «naturalmente» integrado en el contorno, el héroe se siente «representando» el papel que los demás esperan de él.

Como ha destacado Jean Jacques Mayoux a propósito de los personajes de Samuel Beckett, esta representación paródica es el último recurso del anti-héroe de la ficción contemporánea para integrarse en la realidad que los rechaza y con la cual no pueden sentirse «identificados» [19]. Gracias a la «parodia» de actividades serias y asumiendo como un actor o un *clown* el papel de «otros», se puede aparentar una real participación en el mundo. La concienciación humorística de esta falsa postura, permite que los personajes-*clown* de Cortázar aparezcan a veces con las ridículas características del protagonista-*clochard* de que habla Jean Bloch Michel y del cual Horacio Oliveira constituiría un ejemplo [20].

Si la angustia existencial de los *outsiders* ha sido neutralizada por una burlona mirada sobre sí mismo, carente de la solemnidad del grito de los primeros personajes-marginales de la literatura, incluidas las blasfemias y la procacidad de los anti-héroes de Louis Ferdinand Celine, la conciencia paródica de los personajes-descolocados de Julio Cortázar no supone, por el contrario, que la búsqueda de un asidero para la «conciencia desdichada» *(conscience malhereuse)* carezca de seriedad, aunque se disimule en un juego.

---

[19] Al mismo tiempo se da el absurdo de la situación inversa: la verdad que engendra el error y convierte en grotescas a las personas que las asumen. En el momento mismo en que una persona se apropia de una verdad, la llama su verdad y se esfuerza por adaptar a ella su vida, convirtiéndose en un ser grotesco; aquella verdad que se ha abrazado se transforma en una mentira (*Beckett y el fin de la literatura,* varios autores, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, pág. 41).

[20] Según Jean Bloch Michel con Bardamú, el personaje central de *Viaje al fin de la noche* de Louis Ferdinand Céline, surge en la literatura contemporánea un tipo de «hombre que habla solo y en voz alta» haciendo de su soliloquio la estructura misma de la obra, al «decir una novela»: el *clochard* de la literatura, cuya estirpe será «fértil y numerosa». *Le present de l'indicatif* (Gallimard, París, 1963). La versión española ha sido editada por Ediciones Guadarrama (Madrid, 1967), pág. 135.

EL JUEGO SIGNIFICANTE Y SU SENTIDO MÁGICO

Si la parodia agudiza la descolocación original del héroe cortazariano, es a través del «juego» como adquiere un sentido el sinsentido. El propio autor se lo pregunta en sus reflexiones sobre «el sentimiento de no estar del todo»:

> Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento —gol, jaque mate, piedra libre—? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final de la corona? [21].

De ahí la importancia de la rayuela en *Rayuela,* pero también la de otros juegos, tal como se proyectan en *Los premios:*

> Volvemos a la noción de juego. Supongo que forma parte de la concepción actual de la vida, sin ilusiones y sin trascendencia. Uno se conforma con ser un buen alfil o una buena torre, correr en diagonal o enrocar para que se salve el rey [22].

La idea del juego reaparece en otras páginas de Cortázar y se manifiesta en enfrentamientos entre parejas conceptuales: «libertad-azar», «realidad-juego», «culpa-providencialismo» o, simplemente, como una forma de «violar lo previsto» [23], según se narra en *Instrucciones para John Howell.* Esta violación puede ser «subversiva» y representarse como una acción terrorista, sin dejar de ser esencialmente un juego —«jugar con fuego»— proposición emblemática en el *Libro de Manuel,* o represiva en *Satarsa.*

En todos los casos, el juego adquiere un sentido mágico, en la proyección aceptada por los autores del surrealismo. No se trata de un goce circunstancial o gratuito, sino de un juego «significante», propio

[21] *La vuelta al día en ochenta mundos,* o. c., pág. 21.
[22] *Los premios,* o. c., pág. 164.
[23] Graciela de Sola, ensayo citado. Igualmente interesante, especialmente en lo relativo al manejo de los símbolos del laberinto y de los monstruos en la obra de Cortázar es el estudio de Néstor García Canclini, *Cortázar: una antropología poética* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1968).

del *Homo ludens*. Como ha destacado Graciela Scheines en su obra *Juguetes y jugadores,* hay no sólo un juego de la rayuela en *Rayuela,* sino:

> Los «juegos verbales» inventados y practicados por Oliveira, Talita y Traveler —juegos de cementerio, preguntas-balanza, componer titulares, diálogos típicos, jitanjáfora—, los «juegos solitarios» o las «actividades inútiles» de Oliveira —como armar figuras con hilos que luego quema con un fósforo, enderezar clavos, etc.— y los «propios del autor»: escribir párrafos enteros agregando una H inicial a las palabras que comienzan en vocal, o intercalar un texto dentro del texto en los renglones impares [24].

Abundando en su análisis, Scheines enumera la terminología cotidiana que hace referencia a los juegos: «salirse de sus casillas, piedra libre, abrir las puertas para ir a jugar, juego limpio, hacerle el juego, entrar en el juego, jugados, jugarse» [25] y las reiteradas referencias al ámbito lúdico que expresan la vocación de Oliveira por «lo inútil y lo poco serio»:

> Por ese entonces yo juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles y perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles [26].

Sin embargo, más allá del juego como forma de representación y como modo de colocación, está subyaciendo en la neutralización del gesto angustiado del *outsider* típico, un tema mucho más profundo: el cuestionamiento de la validez de la «inadecuación» como postura vital. Toda palabra «significada» resulta sospechosa *a priori* y, aunque se llame juego, es siempre ambigua. Cortázar ha sido el primero en reconocerlo a partir del cuestionamiento de la palabra y la «subver-

---

[24] Graciela Scheines, *Juguetes y jugadores* (Editorial Belgrano, Buenos Aires, 1981), pág. 302. Los aportes teóricos de Platón, Huizinga, Bally, Astrada, Fink y Caillois son estudiados en el contexto de la noción del «juego de la vida» y en sus variantes de juego y mito, juego y mística, juego y utopía y lo cómico y el juego. En la tercera parte de este ensayo —primero consagrado enteramente al tema del juego en hispanoamérica— se estudian los problemas del «jugador contemporáneo», entre los cuales figura Cortázar.

[25] *Juguetes y jugadores,* o. c., pág. 302.

[26] *Rayuela,* o. c., pág. 24.

sión» lingüística de los significados que ha heredado. Sus *Historias de Cronopios y de Famas,* publicadas en 1962, ya anunciaban este claro distingo entre un «orden» solemne heredado y la gran interrogante burlona a la que «marginales» y «descolocados» tienen derecho [27]. Pero Cortázar no se conforma con este dualismo y va más lejos.

Si Jules Renard sospechaba que escribir un día «la hierba es verde» estaría cargado de dudas sobre si «realmente» la hierba es verde, no menos dudas acumula el autor de *Rayuela* sobre la «legitimidad» de su propia descolocación. No le basta el derecho a la representación paródica o la visión burlona de los «mitos degradados» de la Argentina, tan infatuado se le aparece el gesto de los escritores que lo preceden en ese mismo cuestionamiento de la realidad.

De ahí tantas ambigüedades y desmentidos; de ahí, también, tantas ironías con que se castigan los propios personajes, siempre dispuestos a asociarse a quienes se burlan de su propia imagen. Porque, ¿acaso hay algo más serio que la imposibilidad de tomarse a sí mismo en serio?

Partiendo de una descolocación de este tipo, es difícil suponer que se pueda llegar realmente al Cielo, pero se empieza a sospechar que —una vez más, tal como hemos tenido reiteradas oportunidades de verlo en esta obra— es tan importante el camino como la llegada, el esfuerzo de su recorrido como la meta misma. Lo realmente importante es, en cualquiera de los casos, no dejar de ser nunca el dueño del único privilegio reconocido para tener derecho a jugar y a ganar: la inocencia que otorga la infancia.

La espiral del caracol. — La reducción de una búsqueda compleja de la identidad individual y colectiva a los términos de un sencillo juego infantil, puede parecer reductora. La progresión de números en los cuadriláteros que van de la Tierra al Cielo aparece como una simplificación aritmética de una preocupación existencial necesariamente más vasta, aunque pueda convertirse en el «diseño interior» de Oliveira, verdadero «reino-jardín». El juego de la rayuela puede ser también

[27] El «cronopio» es «el hombre antiutilitario, antitotalitario, antiburocrático, antidogmático» (Saúl Yurkievich, o. c., pág. 16). En él se encarna una visión excéntrica y desfasada que se traduce en un obstinado anticonformismo y una apertura a «la novedad potencial de cada instante». Su función removedora y subversiva es fundamental en la obra de Cortázar.

expresión de una voluntad deliberada de despojamiento intelectual de lo accesorio. Por ejemplo:

> Esos gestos desesperados y desesperantes por medio de los cuales el escritor arroja de sí lo exterior, lo meramente circunstancial [28].

En *Rayuela* el proceso es notorio: el apoyo de Oliveira en objetos, notas y referencias culturales (*jazz*, lecturas, citas de nombres y autores prestigiosos cargados de significaciones *a priori*), va cediendo a una condición humana más desamparada y despojada de todo sostén, enfrentada directamente al «agujero» por un descenso abisal abrupto. Desde París, un cielo frustrado, pero lleno de «excusas» y desvíos culturales, a Buenos Aires, un infierno polarizado, a su vez, entre la carpa de un circo lúdicamente comunicado con el cielo y un manicomio que propicia un infierno más esencial, Oliveira se va despojando de todas las digresiones con que se ha distraído artificialmente y va abstrayendo su visión existencial hasta el punto de reducirla a la simple progresión numérica del juego de la rayuela.

Este despojamiento tiene un sentido. Recordar que la simplicidad de la rayuela no es el punto de «partida» de una búsqueda que se va haciendo cada vez más compleja, sino por el contrario, el punto de «llegada» de una deliberada vocación reductora. Pero en esa llegada, se produce un encuentro con el «origen»: la inocencia de la infancia perdida. Al final del periplo existencial se descubren los méritos de la línea recta y la fuerza elemental de la progresión numérica que va del 1 al 10.

Sin embargo, una vez más, las experiencias no pueden ser tan simples. Tal como la vida en su progresivo desenvolvimiento necesita del «movimiento» para efectuar los recorridos que se propone, el juego de la rayuela necesita de una «distancia» a trasponer en un espacio, aunque éste aparezca como reducido. Movimiento y distancia se traducen en una línea, pero esta línea no es una línea recta. La simplicidad de la línea recta, la distancia más corta entre dos puntos, se ha perdido en aras de la «espiral» del caracol. Hay rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, «poco usada», nos recuerda Oliveira-

[28] Gudiño Kieffer, «Las experiencias límite de Julio Cortázar», reseña bibliográfica sobre *Último round* publicada en *El País* (Montevideo, 1971).

Cortázar [29]. El camino recto al cielo (si es que realmente existe), se ha perdido con la infancia.

La búsqueda del «centro» con el cual se «identifica» un cielo que puede ser individual o colectivo supone, pues, un movimiento circular. Las formas que asume oscilan entre el «laberinto» y «la espiral», formas geométricas que aparecen ya en *Los reyes,* la primera obra de Cortázar. El Minotauro es hermano del laberinto, «hermano de su jaula, de su prisión de piedra» y como hermano de «su cárcel misma» ha sido hecho por Dédalo («astuto ingeniero») y se ofrece como un artificio a los demás [30].

Esta importancia del laberinto en la obra de Cortázar es representativa de una preocupación más general reconocible en la ficción iberoamericana, verdadero símbolo de todo lo que es enredo, maraña, caos, «meandro y lío», enfoque topológico y laberíntico de la realidad que ha sido subrayado por la crítica [31]. Si no es difícil reconocer estos símbolos en la narrativa de la selva, naturalmente intrincada, resultan también claros en las «espirales» urbanas, cuyo mejor ejemplo aparece reflejado en la novela *Adán Buenosayres,* de Leopoldo Marechal.

Más allá de su reconocimiento en la geografía y el paisaje literario americano, el paralelo geométrico en la obra de Cortázar debe ser referido a un esquema filosófico más amplio. Gaston Bachelard lo considera inherente a toda intuición y, sobre todo, a la condición de «espiral» del ser humano.

> ¡Y qué espiral es el ser del hombre! (¿Una espiral? Expulsemos lo geométrico de las intuiciones filosóficas y regresará al galope). En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe *en seguida* si se corre al centro o si se evade uno de él [32].

Sería fácil la búsqueda de un cielo o un centro si no existieran dudas sobre si realmente se está avanzando o retrocediendo hacia la meta propuesta, aunque «*pour avancer je tourne sur moi-même*», al

---

29 *Rayuela,* o. c., pág. 258.

30 *Los reyes,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, pág. 14.

31 Pablo Rojas Guardia, *La realidad mágica* (Monte Ávila, Caracas, 1969), pág. 29.

32 Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Fondo de Cultura Económica, México, 1963), pág. 271.

modo preconizado por el poeta Jean Tardieu [33]. Es esta una de las claves de la «descolocación» del héroe de Cortázar. Desde *Los reyes* y a través de Adriana se sabe cómo:

> La entrada es lisa y fácil. Cuántas veces he llegado al punto en que la galería principia a girar, a proponer el engaño sutilísimo [34].

El giro puede ser engaño, el movimiento constituir un alejamiento por inversión de la pretendida dirección. Teseo, insiste poco después en que:

> Tengo un problema: salir del laberinto. ¡Cómo se desvelaron mis maestros proponiendo soluciones al enigma dedálico! Los hay que creen en galerías concéntricas, llenas de falsas puertas. Me aconsejaron caminar con los ojos cerrados para evitar las ilusiones; el instinto crece con la sombra y el desamparo [35].

Esta duda inherente al movimiento circular de saber si se está avanzando o retrocediendo en relación al punto central buscado, se convierte en tema recurrente en obras posteriores y subyace en las referencias al trazado del propio «mandala», al «centro sagrado», al «agujero del mate» con que se jalona la búsqueda de Oliveira en *Rayuela.* Aparece también de modo indirecto en el tema de la «expulsión» en un relato como *Casa tomada* o en el imposible acceso al paraíso en *La isla a mediodía.* El mismo movimiento continuo y circular, aparentemente sin sentido o dirección fija, caracteriza el pulular de personajes en escenarios diversos en *62 Modelo para armar.* El viaje perpetuo a través de un mosaico de fragmentos de capitales europeas de esta obra intenta componer el esquema de «la ciudad-ideal» que subyace en toda utopía. Un movimiento sin dirección ni destino en *Los premios* y deliberadamente enlentecido, para hacer más propicias las reflexiones que el viaje debe procurar, en «la crónica» de *Los autonautas de la cosmopista.*

El aparente gusto por la aventura y los cambios permanentes constituye, en cierto modo, más que un sistema de fuga, un verdadero

---

33 Jean Tardieu, *Les temoins invisibles,* pág. 36.

34 *Los reyes,* o. c., pág. 21.

35 *Ibidem,* pág. 30.

«sistema de búsqueda» que necesita de una fácil explicación. ¿Acaso no podría imaginarse que la división en «dos pisos» de la obra *Último round* no es, finalmente, otra cosa que la simplificación absoluta del juego de la rayuela?: la tierra (planta baja) y el cielo (primer piso), sin etapas intermedias, sin escalones, sin números.

Sin embargo, esta reducción a un mundo polarizado y maniqueo —tierra y cielo, malos y buenos, América y Europa— está continuamente desmentido por la ambigüedad inherente al movimiento circular. Ya lo escribió Franz Kafka en sus *Preparativos de boda en el campo:*

> La vida es un perpetuo giro que no permite darse cuenta en torno a qué se gira [36],

y al recordarlo, Ezequiel Martínez Estrada, pudo versificar:

> Una fatalidad sin sentido aparente
> gira como los astros, por sobre todo y adentro
> de todo: cada ser es solamente el centro
> de esa rueda avatárica, de ese aro de serpiente [37].

Horacio Oliveira descubre que la geometría de lo «horizontal» —la espiral que busca el propio *omphalos* o centro umbilical, previsto tanto como punto de irradiación germinativa o como punto final del laberinto, de acuerdo con la proposición de José Lezama Lima— y la geometría de lo «vertical» plasmada en la división Tierra-Cielo, no pueden simplificarse en una metáfora objetiva que se asuma fácilmente. El escamoteo es permanente.

La vuelta como ida. — «Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido» [38], se dice Horacio Oliveira para descubrir, poco después, que la «ida» en este caso es un «descenso». Tras un frustrado cielo (París), aparece un infierno (Buenos Aires, ciudad a la que trata de «puta encorsetada»), uncido a la idea de que «en realidad no había vuelto, sino que lo habían traído» [39].

---

[36] Incluido en *Carta a mi padre y otros escritos,* Emecé, Buenos Aires, 1955.

[37] Poema de Ezequiel Martínez Estrada leído por Enrique Moreno. Incluido en *En torno a Kafka y otros ensayos,* o. c., pág. 101.

[38] *Rayuela,* o. c., pág. 274.

[39] *Ibidem,* pág. 275.

En otros casos, la búsqueda puede volver a ser una fuga, pero una fuga «infinita», como descubre el héroe asediado de *Instrucciones para John Howell:* «¿Por qué estamos huyendo?», se pregunta al mismo tiempo que se dice: «No puedo seguir huyendo siempre, sin saber», y se da cuenta que:

> Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban puentes ni calles por donde correr [40].

Pero también se puede sospechar una situación inversa: la fuga es el modo más auténtico de la búsqueda, como se desprende de la metáfora del movimiento permanente en *El perseguidor:*

> Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita [41].

Páginas después, se precisa que:

> Ha sido necesario escuchar esto (...) para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender (...). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal cazado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous,* en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre detrás de un tigre que duerme [42].

El juego dialéctico es complejo en su aparente simplicidad. El héroe que va realmente a un encuentro, aunque parezca que huye, define la finalidad del viaje, no por el movimiento en sí mismo, sino por

---

[40] *Todos los fuegos el fuego,* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966), pág. 147.

[41] *Las armas secretas,* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965), pág. 133.

[42] *Ibidem,* pág. 149. Sobre este relato resultan interesantes las observaciones de Néstor Tirri, «El perseguidor perseguido», incluido en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969).

la «actitud» que asume en la empresa. Lo que importa, entonces, no es estar «aquí» (América) o «allá» (Europa) o viceversa («aquí» sinónimo de Europa y «allá» de América), sino «ser» de un modo esencial y fundamental el «centro» estando en el «sí mismo» asumido integralmente. Las páginas que siguen nos permitirán desarrollar esta forma de asumir la identidad fuera de toda referencia explícita al escenario donde se expresa.

LA CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO

Para muchas tradiciones que Cortázar invoca para mejor demoler, el mundo ha sido creado desde un punto central *(omphalos),* ombligo desde el cual han partido rayos *germinativos* hacia los cuatro puntos cardinales. Llegar, pues, al «centro» es tan importante como descubrir el «punto de partida» esencial a toda búsqueda.

Las tres regiones del cosmos —Cielo, Tierra e Infierno— forman un eje, cuyo punto de intersección terrestre es una especie de «pilar del mundo», al decir de Mircea Eliade, desde el cual pueden contemplarse los extremos del recorrido, metáfora del mito del «árbol de la vida», presente en casi todas las civilizaciones [43].

No es otra cosa que «la creación de un mundo», la explícita elaboración de un *mandala,* lo que se pretende a lo largo de una obra como *Rayuela.* Puede recordarse que *mandala* significa «círculo» en sánscrito y que los tibetanos entienden ese círculo como «Lo que rodea», es decir, el centro buscado de uno mismo, «referido» a lo que se «construye a su alrededor». Morelli, autor de reflexiones, lo ha escrito claramente:

> ¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia [44].

---

[43] Roger Cook en *The tree of life, Image of the cosmos* (Thames and Hudson, Londres, 1974) ha realizado un estudio detallado sobre el símbolo del árbol como centro, fertilidad, ascensión, imaginación, sacrificio, saber, historia y sobre el «árbol caído», representado en todas las culturas y tradiciones.

[44] *Rayuela,* o. c., pág. 446.

Esta «nostalgia» asume las formas del «complejo de la Arcadia», del «retorno al gran útero», del *back to Adam,* del mito del *bon sauvage,* del «paraíso perdido» o la isla paradisíaca. El hecho de que aparezcan irónicamente referidas en los movimientos circulares de Oliveira, no significa que deje de buscarse su recuperación en el tiempo o en el espacio con menor nostalgia. Es indudable que la inocencia hollada que oscuramente se reivindica llorando y «la tierra de Hurqalya», pesan en el grupo que forman la Maga y Horacio Oliveira, nostalgia de la *isola fermosa* cuyo mito se explicita directamente en *La isla a mediodía:*

> Nostalgias, de sapiencias lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del otro lado de la luna siempre [45].

Aunque la crítica ha señalado la importancia de estos mitos en la obra del autor, apoyada sobre las múltiples referencias del texto, no se ha insistido en lo inútil que resulta, en definitiva, ese esfuerzo. Oliveira, como Juan o Persio, en *Rayuela* como en *Los premios,* en *El perseguidor* como en los relatos de escenario exótico o prestigioso, no tiene un «centro» desde el cual saltar al Cielo con mayúscula, porque todos estos personajes pertenecen a una civilización contemporánea que ha derogado los templos desde los cuales se puede proyectar una visión unívoca y estable del mundo. Cortázar escribe desde una realidad cuya homogeneidad ha sido abolida por el estallido sucesivo de los pilares que configuraban su estructuración en el mundo clásico.

Cuando Oliveira comprueba que es:

> Terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, por decirlo escolásticamente [46],

lo que ha descubierto en realidad es que no tiene centro y que no podrá tenerlo, aunque sea indiscutible su necesidad. Su grito inmediato:

> ¿Qué se busca?, ¿qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared, ¿qué se busca?,

---

[45] La imagen contraria es «la verdadera condena: el olvido del Edén, es decir, la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagadas» (*Ibidem,* pág. 593).

[46] *Ibidem,* pág. 577.

es el anuncio que el pretendido movimiento de ascenso personal se ha convertido en un confundido bracear sin dirección [47].

Los intentos de construir una «zona sagrada», al decir de Carlos Fuentes, un posible «templo» o *mandala* son, pese a todo, una constante que asume los términos de una simple metáfora de defensa de la identidad en términos no sólo colectivos, sino individuales. En *Casa tomada* es fácil homologar la idea de «casa» con la de «centro del mundo», de la que potencias sombrías pueden llegar progresivamente a desalojarnos. Sin embargo, en el cuento *Cefalea* se reduce ese ámbito cuando se dice que: «entonces la casa es nuestra cabeza». Las fuerzas invasoras no sólo son capaces de atacar el espacio mínimo de «nuestro mundo», sino el de nuestra identidad más entrañable, ese «yo mismo» que se siente directamente amenazado hasta el punto de temer una «expulsión» o desprendimiento de una parte del «yo» que se considera esencial en la preservación de una identidad.

El «templo» anhelado por el hombre puede revertirse en su propia paródica caricatura: el circo o el manicomio, dos alternativas contemporáneas que Cortázar ofrece al mito clásico. Ambos, como el hogar primitivo, centro de la vida del hombre de la antigüedad por donde ascendía el humo del fuego, según ha subrayado Mircea Eliade, tienen una abertura superior, por la cual la tierra o el infierno se comunican con el cielo: el hueco central de la carpa del circo o el del montacargas en el manicomio. Ambos proponen en términos de parodia y de burla una forma de vértigo ascendente o descendente. Por otra parte, degradan el mito de la construcción de una *imago mundi* totalizadora a una dimensión individual o colectiva de corto alcance. El origen religioso de ciertas imágenes es, una vez más, desacralizado.

EL CAOS DE BOLSILLO O EL CÍRCULO SIN CENTRO. — La falta de un centro impide un orden general e instaura, «un caos de bolsillo», intuido por Persio en *Los premios:*

> Está seguro de que un orden apenas aprehensible por la analogía rige el caos de bolsillo donde un cantor despide a su hermano y una silla de ruedas remata en un manubrio cromado; como la oscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante

[47] *Ibidem*, pág. 577.

> puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda. La ingenuidad de Persio no es tan grande para ignorar que la descomposición de lo fenoménico debería preceder a toda tentativa arquitectónica, pero a la vez ama el caleidoscopio incalculable de la vida [48].

La idea de un punto central ordenador aparece unida a la idea de un círculo desplegado a su alrededor, como los «rayos de una rueda», una concepción que no sólo es espacial, sino también temporal. La noción del tiempo circular está presente en muchas concepciones filosóficas y ha sido resumida por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. El tiempo circular gira infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir. Arriba hay un punto indivisible que toca la tangente que es el ahora. La misma idea de una «rueda» acompaña la noción de Jorge Luis Borges, cuando repite la cita probablemente apócrifa de Visuddhimaga, autor budista del siglo V:

> La vida de un ser dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea [49].

En *Historia de la eternidad*, el mismo Borges propone otras teorías complementarias a la noción del tiempo, especialmente en los capítulos sobre «La doctrina de los ciclos» y «El tiempo circular». El interés de recordar estas nociones radica en el hecho de que con ellas se relativiza aún más el sentido de la búsqueda del héroe de Cortázar.

En efecto, la correlación de las imágenes con figuras geométricas tiene una segunda consecuencia. El círculo que trazan Oliveira o Persio en su dialéctica fuga-búsqueda, tratando de construir un orden sustitutivo al «caos de bolsillo», está a su vez insertado en ese otro punto móvil de la rueda de la historia. Por lo tanto, aun imaginado como posible, el «orden» estaría siempre en movimiento, es decir, en cambio permanente, como un engranaje (el espacio) arrastrado por la dinámica de otro (el tiempo).

---

48 *Los premios*, o. c., pág. 100.

49 «El movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo», advierte Borges en su prólogo a *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

Además, gracias a los recientes descubrimientos de la física, las dimensiones del espacio se han extendido considerablemente en las direcciones que van de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño.

> Con cualquier texto de divulgación científica se recobra vivamente el sentimiento del absurdo, pero esta vez es un sentimiento al alcance de la mano, nacido de cosas tangibles o demostrables, casi consolador. Ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer [50].

Este absurdo se hace evidente gracias a la imagen del «túnel» comunicando los dos extremos —lo pequeño y lo grande— que Cortázar propone para curarnos «por la física» del mal del antropocentrismo que caracteriza al siglo XX. En los extremos de ese túnel hay un telescopio, por un lado, y un microscopio, por el otro, con lo cual resulta aún más absurdo el intento de construcción de un «templo» personal situado en un espacio de tan fantásticas proporciones y rozando en los puntos contrarios de lo explorado los márgenes de lo inexplorado. Entre el mundo perceptible gracias al más poderoso telescopio y el desmenuzamiento de la materia que procura un microscopio electrónico, surge un nuevo espacio, produciendo vértigo a los *cronopios* e indiferencia a los *famas* [51].

Esta nueva «dimensión» espacial adquirida lo ha sido gracias al transcurso del tiempo que ha hecho posible la conquista «científica». El túnel comunica dos dimensiones, más que un eje entre la Tierra y el cielo. Pero la apuesta inaugurada es tajante.

> Sospecha creciente de que sólo el alfa da el omega, de que toda obstinación en una etapa intermedia —épsilon, lambda— equivale a girar con un pie clavado en el suelo. La flecha va de la mano al blanco: no hay mitad de camino, no hay siglo XX entre el X y el XXX [52].

La apuesta tiene, además, un riesgo evidente: no dar en el blanco. En el salto del «allá» al «aquí», tampoco hay mitad de camino. Las dos orillas de la identidad —América y Europa— están separadas, no

---

[50] *La vuelta al día en ochenta mundos*, o. c., pág. 18.

[51] *Ibidem*, pág. 20.

[52] *Rayuela*, o. c., pág. 576.

sólo por la «diacronía» de muchas de sus expresiones culturales, sino, pura y simplemente, por la enorme masa del océano que aísla sus orillas. Por algo la tierra y el cielo no pueden nunca llegar a unirse, aunque el horizonte brinde esa ilusión y por algo Buenos Aires y París no logran otra comunicación que la fantasiosa de las galerías Güemes y Vivianne en el cuento *El otro cielo.*

EL PAÍS INVISIBLE. — El cuestionamiento del ser nacional argentino desde la «orilla» portuaria de Buenos Aires tiene una larga tradición literaria. Esta ciudad cosmopolita abierta al río y al océano Atlántico mira más hacia Europa que hacia el país y el continente que está detrás de ella. Al margen de las consideraciones sociológicas que podrían hacerse sobre el carácter de la ciudad-puerto, en la que recalaron vastos contingentes inmigratorios que nunca traspusieron en los hechos los límites urbanos para conocer otro país posible, son importantes las significaciones literarias que se derivan. Contemplando el puerto desde la cubierta de un barco, dos personajes de *Los premios* reflexionan:

> —Y más allá empieza Buenos Aires —dice Paula— ¿No parece increíble?
>
> —Incluso parece increíble que digas «empieza». Muy rápido te has situado en tu nueva circunstancia. Para mí el puerto fue siempre donde la ciudad se acaba. Y ahora más que nunca, como cada vez que me he embarcado y ya van algunas.
>
> —Empieza —repitió Paula—. Las cosas no acaban tan fácilmente [53].

Un poco más adelante, Raúl reflexiona como:

> Es curioso ver la ciudad desde el río. Su unidad, su borde complejo. Uno está siempre tan metido en ella, tan olvidado de su verdadera forma [54].

El distingo de saber si una ciudad «empieza» o «termina» en su puerto ha tenido ya una trascendencia que quiso ser metafísica en la obra de Eduardo Mallea. Si bien en *La ciudad junto al río inmóvil* funda un tipo de novela existencial urbana en oposición a la realidad

[53] *Los premios,* o. c., pág. 67.

[54] *Ibidem,* pág. 73.

rural, en su ensayo *Historia de una pasión argentina* donde la visión «atlántica», desde la perspectiva de la orilla borrosa del Río-mar de la Plata, se contrapone abiertamente al país «invisible» que está «detrás». Ese «vivir de espaldas» a la realidad «interior», se entiende, por extensión, como un vivir «de espaldas a Latinoamérica».

Partiendo de ese distingo, pero haciéndolo más sutil, Cortázar ha sido más drástico y se ha preguntado si

> ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale sólamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser? [55].

El descubrimiento de la Argentina «invisible» no es sólamente resultado de un movimiento en el espacio geográfico —viajar de la capital al «interior»— sino de una trabajosa y sincera exploración por la vía del despojamiento retórico. Persio sospecha el maniqueísmo de las palabras «hinchadas», cuando se pregunta, haciendo un cruel paralelo con la experiencia final del protagonista de *Raucho* de Ricardo Güiraldes, echado boca arriba en la pampa en estrecha comunión con la noche del hemisferio sur y la naturaleza americana:

> De cara a las estrellas, tirados en la llanura impermeable y estúpida, ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que aguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides, y de tanta realidad inexplorada elegimos el antagónico fantasma, la antimateria del antiespíritu, de la anti-argentinidad, por resuelta negativa, o padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? [56].

Porque si bien Güiraldes optó claramente por un retorno al campo, una vez que comprobó la «corrupción» alienante de la ciudad, Cortá-

---

[55] «Entrevista a Cortázar» por Luis Mario Schneider, *Revista de la Universidad de México* (Mayo, 1963).

[56] *Los premios*, o. c., pág. 320.

zar parece ironizar sobre la retórica filosófica y política acumulada sobre el país «invisible» del que había también hablado enfáticamente Mallea. El juego de atracción y rechazo entre «las dos Argentinas» pasa en su perspectiva por la comprobación de que hay tantas:

> Dulces y tontas palabras folklóricas prefacio inconsistente de toda sacralidad, cómo me acarician la lengua con patas engomadas, crecen a la manera de la madreselva profunda, me libran poco a poco el acceso de la Noche Verdadera, lejos de aquí y contigua, aboliendo lo que va de la pampa al mar austral [57].

Este cuestionamiento de la retórica folklórica y nativista, se convierte en un grito indignado, cuando Persio afirma, instantes después:

> Todo me une porque todo me lacera, Túpac Amaru cósmico, ridículo, babeando palabras que aun en mi oído irreductible parecen inspiradas por *La prensa* de los domingos o por alguna disertación del doctor Restelli, profesor de enseñanza secundaria. Pero crucificado en la pampa, boca arriba contra el silencio de millones de gatos lúcidos mirándome desde el reguero lácteo que beben impasibles, hubiera accedido acaso a lo que me hurtaban las lecturas [58].

Es decir que, pese a todo, hay un posible conocimiento del país «profundo», si el hombre se desprende de lo que ya se ha dicho y escrito sobre el significado. Porque Persio llega a afirmar que:

> He visto la tierra americana en sus horas más próximas a la confidencia última, he trepado a pie por los cerros de Uspallata, he dormido con una toalla empapada sobre la cara; cruzando el Chaco, me he tirado del tren en la Pampa del infierno para sentir la frescura de la tierra a medianoche [59].

Cortázar, a través de Persio, permite cobrar conciencia del ser argentino que revierte en un caos doloroso, en una especie de «noche primordial» del tiempo. Al no estar resuelta la íntima contradicción de la identidad polarizada en términos de espacio y tiempo, la realidad

---

[57] *Ibidem*, pág. 250.
[58] *Ibidem*, pág. 250.
[59] *Ibidem*, pág. 251.

se le aparece como parte de un «presente indefinidamente postergado», en una suerte de «no-ser». Esta misma sensación embarga a Horacio Oliveira cuando afirma que «mi país es un puro refrito» y trata de rastrear la esencia del *pastiche* europeizante argentino al mismo tiempo que participa de los «cultos necrofílicos de la baguala y el barrio de Boedo.»

En la progresiva toma de conciencia de su carencia de identidad cultural, Persio llega a preguntarse:

> ¡Oh, Argentina!, ¿por qué ese miedo al miedo, ese vacío para disimular el vacío? En vez del juicio de los muertos, ilustre de papiros, ¿por qué no nuestro juicio de los vivos, la cabeza que se rompe contra la pirámide de Mayo para que al fin la tercera mano nazca con un hacha de diamante y de pan, su flor de tiempo nuevo, su mañana de lustración y coalescencia? ¿Quién es ese hijo de puta que habla de laureles que supimos conseguir? ¿Nosotros, nosotros conseguimos los laureles? ¿Pero es posible que seamos tan canallas? [60].

Tan directas alusiones de Cortázar a su preocupación por el ser argentino han llevado a la crítica a encontrar símbolos indirectos de esa misma inquietud. Así, el personaje de Circe, en el relato que lleva su nombre, sería la Argentina, «un país profundamente narcisista que se autosatisface con la destrucción» [61]. Para otros, el buque Malcolm en el que navegan, «sin saber adonde van», los ganadores de *Los premios* sería el símbolo de la misma Argentina. Un país que tenía un destino y se quedó sin él, un país de frustraciones, tripulado por frívolos conformistas o timoratos o, en el mejor de los casos por rebeldes improvisados que van a un inútil sacrificio. No es difícil encontrar otras alusiones con un contenido político más directo, especialmente en los relatos publicados a lo largo de los oscuros años de las dictaduras militares que se encadenan violentamente entre 1976 y 1983, representación alegórica de la Argentina que tiene su espeluznante paradigma en *La escuela de noche,* pero que también puede reconocerse en *Alguien anda por ahí, Satarsa* y en algunas de las reflexiones de *Un tal Lucas.*

---

[60] *Ibidem,* pág. 252.

[61] «Notas sobre la zona sagrada y el mundo de los otros en *Bestiario* de Julio Cortázar», por Noé Jitrik, ensayo comprendido en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (o. c.).

EL PECADO ORIGINAL DE SER AMERICANO

En principio, un viaje en un crucero constituye:

> Una tierra de nadie en que nos curamos de las heridas, si es posible, y juntamos hidratos de carbono, grasas y reservas morales, para la nueva zambullida en el calendario [62].

Esta reflexión de los pasajeros del Malcolm, no tarda en transformarse porque, en realidad, «la tierra de nadie era el Buenos Aires de los últimos tiempos». Cortázar está llamando «tierra de nadie» a Buenos Aires, como lo había hecho Onetti en 1941 al publicar la obra de ese mismo título. Sin embargo, en ningún momento su universo aparece tan acosado como para sentir que está «en una casa cercada, en la trampa, sin esperanzas de huir» [63]. A diferencia de los angustiados héroes de Onetti, los personajes de Cortázar ironizan sobre su suerte y logran «fugarse» a Europa. *Rayuela* constituye el ejemplo más representativo de esta «evasión» a partir de la «tierra de nadie».

Cargados o no del «pecado original de América», sobre el que ha escrito un apasionado alegato H. A. Murena [64], la Maga —desde Montevideo— y Horacio Oliveira —desde Buenos Aires— han emprendido su ascenso de la «tierra» al «cielo». Antes de tomar su decisión, Oliveira ha reflexionado sobre la cultura argentina y ha ido aún más lejos en su rechazo que el Persio de *Los premios*.

La parodia cultural empieza por la comprobación de que estamos frente a un «orden fariseo», a «un truco por excelencia de la clase media» y a una ansiosa acumulación de una cultura que no hace sino «hurtar el cuerpo a la realidad nacional y creerse a salvo del vacío que la rodea» [65]. Se trata de una cultura que esquiva el fondo de los problemas mediante una especialización de cualquier orden, cuyo «ejer-

---

62 *Los premios*, o. c., pág. 305.

63 Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*, o. c.

64 *El pecado original de América* (Sur, Buenos Aires, 1954), obra sobre la que tendremos oportunidad de volver a lo largo de este capítulo.

65 *Rayuela*, o. c., pág. 25.

cicio confería irónicamente las más altas ejecutorias de argentinidad» [66]. Mientras vive en Buenos Aires, Horacio asiste sin desmayo al:

> Espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú,

no incurriendo:

> En el pobre egocentrismo (criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclamaba en torno a él bajo todas las formas posibles [67].

Los ideales culturales del pasado no constituyen tampoco un buen refugio. La familia de Horacio, «criollos de otros tiempos», son antisemitas, xenófobos y burgueses arraigados a «una nostalgia de estanzuela».

Por su parte, la Maga enfrenta en Montevideo un panorama cultural aún más desolador. El Uruguay no tiene siquiera el subterfugio de la máscara y el truco con que la Argentina esconde su vacío esencial. La Maga, que «no sabía demasiado bien por qué había venido a París», tenía por lo menos conciencia de que «lo único importante era haber salido de Montevideo» [68]. Sus recuerdos uruguayos son patéticos. Ha dejado detrás de ella:

> Las recovas de la Plaza Independencia, vos también las conocés, Horacio, esa plaza tan triste con las parrilladas, seguro que por la tarde hubo algún asesinato y los canillitas están voceando el diario en las recovas [69].

El color «local» y el «exotismo» quedan reducidos en Montevideo a «la lotería y todos los premios», al «vapor de la carrera, una cañita Ancap», a la política, al fútbol y al falso bucolismo de un hogar-templo parodiado: «una casa con patio y macetas donde mi papá tomaba mate y leía revistas asquerosas» [70]. Sin embargo, desde la

---

[66] *Ibidem*, pág. 26.
[67] *Ibidem*, pág. 27.
[68] *Ibidem*, pág. 31.
[69] *Ibidem*, pág. 74.
[70] *Ibidem*, pág. 58.

perspectiva europea de Gregorovius, un escenario así tendría que estar cargado de «otras» notas:

> A mi me suena raro el Uruguay. Montevideo debe estar lleno de torres, de campanas fundidas después de las batallas. No me diga que en Montevideo no hay grandísimos lagartos a la orilla del río [71].

Para Horacio y la Maga la «realidad» rioplatense es gris y triste («Montevideo era lo mismo que Buenos Aires»). Si necesitan «huir» de su propio mundo es porque se sienten «desterrados» en América.

> América está integrada por desterrados y es destierro y todo desterrado sabe profundamente que para poder vivir debe acabar con el pasado, debe borrar los recuerdos de este mundo al que le está vedado el retorno, porque de lo contrario queda suspendido de ellos y no acierta a vivir,

ha escrito H. A. Murena [72], para explicar que si bien estos «desterrados» han nacido en América, ese sentimiento proviene de que:

> En un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llama Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacía de espíritu, a la que dimos en llamar América [73].

EN EL LABERINTO, RUMBO AL CIELO. — Huir a Europa, «fugarse» de América, parece, pues, la natural consecuencia de una voluntad por asumir la identidad previa a la «expulsión» del Paraíso. De allí el sentido del «ascenso», no sólo cartográfico, tal como puede aparecer en un planisferio, sino metafísico: de la Tierra, hacia el Cielo.

Pero llegar a París es descubrir «otra» realidad, no justamente la del cielo o el «Paraíso perdido». Apenas instalado, Oliveira debe enfrentar serias dificultades. Vive de prestado, «haciendo lo que otros hacen y viendo lo que otros ven» [74], aunque no deja de moverse

---

[71] *Ibidem*, pág. 54.
[72] *El pecado original de América*, o. c., pág. 24.
[73] *Ibidem*, pág. 163.
[74] *Rayuela*, o. c. pág. 12.

«como una hoja seca». No tarda en descubrir que «París era una enorme metáfora» [75].

En lugar de haber «llegado» al cielo, Horacio entra en un laberinto de «rumbos babilónicos» de que le habla con irónica acidez Gregorovius. Sin embargo, sigue buscando «como un loco», porque está convencido que:

> En alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave [76].

En este contexto, la palabra «loco» tiene un sentido preciso que explicita el mismo Gregorovius:

> Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de matáfora [77].

Esa búsqueda fracasa. Los movimientos en espiral de «la hoja seca» no lo acercan al centro del laberinto, sino que, por el contrario, terminan arrojándolo por el borde. Oliveira «empieza a darse cuenta de que cosas así (la llave) no están en la biblioteca» [78], y que el laberinto de París no conduce a ningún cielo.

Por lo pronto, en París es difícil superar la condición de «extraño». La Maga lo comprueba al describir la «marginalidad» de sus vidas.

> En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo [79].

En el grado extremo de esa «marginalización», en los límites en que se «arroja por el borde» está el *clochard.* No se trata de un símbolo literario de tipo analizado al principio de este capítulo, sino de un

[75] *Ibidem,* pág. 160.
[76] *Ibidem,* pág. 161.
[77] *Ibidem,* pág. 161.
[78] *Ibidem,* pág. 162.
[79] *Ibidem,* pág. 227.

personaje-*clochard* real, Emmanuelle. Esa experiencia «límite» es fundamental en la búsqueda existencial del *kibbutz*. Con la *clocharde* Emmanuelle, Oliveira inicia deliberadamente un descenso a los círculos del infierno, como si hubiera decidido una apuesta consigo mismo de «hasta dónde se puede llegar». Pero si el cielo no tiene centro, tampoco lo tiene el Infierno.

Esta noción de círculo y de centro que en *Rayuela* gira entre el Río de la Plata y París, se extiende en *62 Modelo para armar* a una serie de capitales europeas. Juan, el protagonista, ha aceptado su condición de «hoja al viento» como un posible destino válido y lo asume plenamente. Las líneas del *mandala* cubren tanto los planos de París, como los de Londres y Viena. Todas ellas integran —como ha señalado Saúl Yurkievich:

> La Ciudad propiamente dicha, médium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades díscolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética. La Ciudad es metáfora de la novela, la Ciudad es *62, Modelo para armar* y la zona, sus secuencias coagulantes [80].

Ampliar el círculo a otros círculos tangenciales no otorga otro privilegio que descubrir finalmente que «en París todo lo era Buenos Aires y viceversa» [81] y que la división del mundo entre «el lado de "allá"» y «el lado de "acá"» [82] no puede traducirse en una localización geográfica precisa, sino en un punto de vista desde el cual se contempla el mundo.

LOS ACTORES DE SIENES PLATEADAS. — Una forma burlona de esquivar esta triste conclusión puede ser intentar asumir un «destino argentino» en Europa. «Representar» un país, como lo hacen los ridículos

[80] Saúl Yurkievich, *A través de la trama* (Muchnik Editores, Barcelona, 1984), pág. 90.

[81] *Rayuela*, o. c., pág. 26.

[82] *Rayuela* esta dividida en dos partes: «Del lado de allá» y «Del lado de acá», cuya significación es directa.

ños de *62 Modelo para armar,* paseando por Londres y París con «trajes a rayas y entallados» y peinados de un modo penoso [83], llega a conformar una caricatura existencial de la auténtica dificultad de «ser». Esos trajes solemnes son un auténtico disfraz con el cual se quiere transmitir una seriedad y aplomo que íntimamente no se posee, «esa especie de padre argentino de sienes plateadas y trajes bien cortados que inspiran confianza» [84]. Por algo Cortázar inicia *Rayuela* con la significativa cita de Jacques Vaché: *Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays.*

Una representación que tiene en el cuento *Carta a una señorita en París* una interesante variante. Desde Buenos Aires y visiblemente resentido, el protagonista le escribe a su amiga Andrée:

> Usted se ha ido a París. Yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua conveniencia hasta que setiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa [85].

En el apartamento cuidadosamente ordenado, donde todo es «prolongación» sin fisuras de la identidad de la ausente, irrumpen conejos que el protagonista vomita y que van «destrozando» el mundo perfecto de la parisina. Sutil venganza, pero al mismo tiempo una forma de anunciar sin estrépito que, lo que sería fantástico e insólito en París —«vomitar conejos»— puede ser natural en Buenos Aires. El obligado centro de atención que lo «extraño» inevitablemente provoca se traslada de su polo natural —un eurocentrismo parisino— hacia la periferia —la «otra» orilla de América— desde donde los «desterrados» reclaman un protagonismo. Como un mago de circo, el actor representa el milagro de vomitar conejos. «Representación» que, una vez más en la obra de Cortázar, es el resultado de una previa «descolocación».

---

83 *62 Modelo para armar* (Sudamericana, Buenos Aires, 1968), pág. 90.

84 *Ibidem,* pág. 120.

85 *Bestiario* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951), pág. 20. Alfred Mac Adam, en su estudio *El individuo y el otro* (Nueva York, Ediciones La Librería, 1971) señala varias posibles interpretaciones de este relato fantástico.

«SER» ES MAS IMPORTANTE
QUE «ESTAR» AQUÍ O ALLÁ

Los viajes iniciáticos de los personajes de *Rayuela* y *62 Modelo para armar*, como antes lo había sido el de *Los premios*, ofrecen una falsa apariencia de experiencia abierta. En realidad su periplo conduce a un espacio que se va cerrando oclusivamente en la medida en que se van descartando como válidas sus sucesivas vicisitudes. El retorno —en forma de descenso— se impone. La imagen de ese retorno está unida a la de una «caída», pero al mismo tiempo a la de una verdadera «ida», porque volver a Buenos Aires es, tal vez, el único modo de llegar «realmente» al cielo, pasando de largo por la tierra y descendiendo al infierno, como si el universo fuera circular, una clave paradojal que podría explicar un posible y auténtico «ser» americano.

En efecto, cuando Oliveira acepta volver a Buenos Aires decide matar los «monstruos» de los que huyera originalmente. Sin embargo, tiene que decirse como el Minotauro de *Los reyes* en el centro del laberinto: «Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos» [86]. Con otras palabras, H. A. Murena había escrito:

> Para vivir en este orden hay que quemar las naves del viaje, hay que desautorizar espiritualmente lo que quedó atrás, pues éste es el nuevo mundo, y lo que aquí se hace es una nueva vida que de ninguna forma es continuación de la anterior. Matar o morir: no hay otra alternativa [87].

Sin embargo, esta voluntad «parricida» debe completarse con una noción positiva:

> El parricidio no tiene sentido más que cuando abre paso a una nueva vida, cuando se pronuncia la negación porque se lleva otra afirmación dentro, cuando se tiene inspiración, y si se la practica como fría reiteración se incurre en lo solamente culpable, que no difunde más que muerte [88].

[86] *Los reyes,* o. c., pág. 64.
[87] Murena, *o. c.,* pág. 24.
[88] *Idem,* pág. 35.

El planteo de estos temas implica, de cualquier modo, que la experiencia previa —el viaje iniciático a Europa— ha sido cabalmente cumplida hasta su frustrada conclusión. No se puede «estar de vuelta», sin haber «ido», se podría parafrasear, recordando ilustres ejemplos de la literatura como el *Cándido* de Voltaire. Para decidir que lo que importa es «cultivar el propio jardín», se tiene que haber dado la vuelta al mundo. De otro modo estamos frente a un provincianismo y a un ombliguismo de peores consecuencias que el cosmopolitismo que se pone en tela de juicio.

La atracción del vacío. — Decidido a matar, aceptándolos, a los monstruos de los que huyera al principio y después de una escala en Montevideo buscando infructuosamente las huellas de la Maga, Horacio Oliveira desembarca en Buenos Aires. Allí comprueba asombrado que su ciudad ofrece «más rayuelas» que París, a las que ve multiplicadas en los patios del manicomio y desde las ventanas que parecen invitarlo al suicidio, sugiriendo que, tal vez, ese es el «modo» de llegar directamente al cielo:

> Y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban [89].

Ante tantas «rayuelas», las experiencias se multiplican y aceleran. En la pista del circo de Talita y Traveler se cree ver el centro sagrado donde se puede levantar el templo. La descolocación se convierte en caricatura. El circo, escenario de representaciones, diversión, juego, pero al mismo tiempo escenario «móvil», carente de estabilidad. Una carpa desmontable y transportable a cualquier punto no puede ser más que un centro provisorio. Sin embargo:

> Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse y pensó que a lo mejor otro hubiera

[89] *Rayuela*, o. c., pág. 385.

> ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo [90].

Los diferentes niveles tampoco pueden comunicarse en el manicomio. La atracción por el «hueco», agujero que comunica zonas del espacio que cubre el eje vertical arriba-abajo, se invierte.

> Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró al fondo negro y pensó en los Campos Elíseos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatura, el descenso [91].

El «hueco» que propicia una comunicación vertical puede revestirse de una irónica trascendencia en el acto de tomar *mate.* El «agujero» del mate crea una imagen de falso ordenamiento alrededor de ese centro. Oliveira lo cree en algún momento, especialmente en París, consagrando burlonamente la expresión popular rioplatense de «filosofía del agujero del mate», sinónimo del filosofar barato. En Buenos Aires, tomar mate es, por el contrario, un acto cotidiano, desacralizado, una costumbre como recuerda un viajero de *Los premios.*

> Cuando a uno lo sacan de sus hábitos es como el pescado fuera del agua. Estoy muy acostumbrado al mate dulce de las cuatro [92].

Por otra parte, la movilidad del objeto mate impide tender seriamente los radios del *mandala* a partir de ese hueco portátil y Oliveira moviéndose con el «agujero a cuestas» comprueba la inutilidad del esfuerzo.

El juego como último reducto. — Sin embargo, es a través del juego de la rayuela, cuya importancia se hace cada vez más evidente

---

[90] *Idem,* pág. 318.
[91] *Ibidem,* pág. 378.
[92] *Los premios,* o. c., pág. 11.

en esta «vuelta», como Horacio emprenderá su última tentativa de «colocación». Se lo va repitiendo, hasta ser una obsesión que se adueña de sus movimientos:

> Dándose vuelta vio la recta del pasillo hasta el fondo, con la débil luz de las lámparas violeta sobre el marco de las puertas blancas. Hizo una cosa tonta: encogiendo la pierna izquierda, a vanzó a pequeños saltos por el pasillo, hasta la altura de la primera puerta. Cuando volvió a apoyar el pie izquierdo en el linóleo verde, estaba bañado en sudor. A cada salto había repetido entre dientes el nombre de Manú. «Pensar que yo había esperado un pasaje», se dijo apoyándose en la pared. Imposible objetivar la primera fracción de un pensamiento sin encontrarlo grotesco [93].

Sus saltos «de casilla en casilla» los repite en el patio del manicomio, donde el dibujo de la rayuela «fosforecía débilmente». Sin embargo, la reiteración del juego lo va agotando en la medida en que las posibilidades de acceder al Cielo se queman en los torpes intentos de saltar correctamente. Así, llega el momento fatal en que, asomado a una ventana, mira hacia abajo y ve la silueta fantasmal de la Maga parada en el borde del dibujo.

> No se podía hacer otra cosa que mirar a la Maga tan hermosa al borde de la rayuela, y desear que impulsara el tejo de una casilla a otra, de la Tierra al Cielo [94].

El «no poder hacer otra cosa» aparece por primera vez en el esquena vital de Oliveira. Hasta ese momento las alternativas eran siempre múltiples, el juego abierto a todo tipo de aventuras y sugerencias, dando la ilusión de tener la libertad de elegir. En el coqueteo inteligente con las fronteras que separan lo real de lo fantástico, Oliveira había siempre esquivado con habilidad la encerrona de un único salto posible: el que conduce de «aquí» al «más allá».

La tentación es muy grande: «Fíjate que si me tiro, voy a caer justo en el Cielo» [95]. Descubrir, como lo hace Oliveira sin horror, que

---

[93] *Rayuela*, pág. 378.
[94] *Idem*, pág. 407.
[95] *Ibidem*, pág. 409.

«caer» es «ascender», como volver es ir, le permite comprender que el Cielo está en el Infierno, como el «aquí» de Buenos Aires puede ser el centro del «allá» de París. Pero como en toda búsqueda de lo absoluto, una sensación de ambivalencia lo invade. Atracción y repulsión, miedo y alegría, se combinan ambiguamente y el salto al vacío no se da, porque supone una elección definitiva y, cuando todo parece «jugado», aparece una nueva alternativa.

El esquema resultante es sugerente.

En principio, la búsqueda de quienes —como los héroes de Cortázar— hablan siempre de «nostalgias de sapiencias lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas del otro lado de la luna siempre», no puede terminar sino en el punto de partida. Buenos Aires está al principio y al final del viaje de *Los premios,* también en el origen de la ida y de la vuelta de *Rayuela,* lo que supone en definitiva únicamente la construcción de caminos que sólo regresan y que la crítica de la obra de Cortázar ha polarizado en un esquema bidimensional: la evasión o la asunción real de la historia.

Sin embargo, nos aventuraremos a proponer otra perspectiva.

La destrucción del espacio. — La búsqueda dinámica que un viaje circular conlleva, supone en definitiva la destrucción del espacio recorrido y la liberación de la alternativa del «aquí» y del «allá» que siempre ha condicionado la identidad del hombre americano, para instalarlo en otra dimensión más auténtica: el «ser».

Con el juego de la rayuela se puede jugar a ir de la tierra al cielo. Si Fernández Retamar ha recordado que como el propio título lo indica, la misión de Oliveira no es representar un país, sino que su misión, como la de todos los hombres, es llegar al cielo, es decir, salvarse, encontrar un sentido, encontrar una explicación [96], la finalidad del movimiento no basta para explicar esa abolición del espacio. En este sentido, José Lezama Lima, había intuido cómo:

> *Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende de un espacio-tiempo americano. Pa-

[96] «Sobre Julio Cortázar» (Mesa redonda) *Cuadernos de la revista Casa de las Américas* (La Habana, noviembre 1967), pág. 52.

> rís o Montevideo, la hora de la salida del concierto o la hora del amanecer, giran, ruedan y aseguran la igual concurrencia del azar. Evapora la tierra un espacio americano que no depende de una ubicación cruzada de estacas de nuestro continente. Por lo estelar desciende una cantidad que es lo temporal, océano final donde todo concurre a una cita [97].

Todo gran poeta, ya se sabe, rehace en cierto modo el mundo. Cortázar no sólo descubre realidades, sino que las crea. En este quehacer parece guiado por aquella pregunta clave de Bachelard: «¿Dónde está el peso mayor del «estar allí», en el «estar» o en el «allí»?». La elección de cualquiera de los términos siempre debilita al «otro». Con frecuencia, el «allí» (que puede convertirse fácilmente en un «aquí») está dicho con tal energía que la fijación espacial destruye brutalmente el aspecto ontológico esencial del problema: un «ser» conjugado con seguridad.

Sólamente destruyendo el espacio y las falsas alternativas que conlleva —comprometerse en esta o en la otra orilla—, permite al héroe de Cortázar y, en su proyección, al hombre americano, «ser» realmente. Superar las categorías del tiempo y del espacio, intensifican una vía místico-poética de resonancias filosóficas que el propio Cortázar no ha rehuido:

> Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado [98].

Imaginar literariamente este milagro del hombre «nuevo» y del «gran reconciliado», ya es parte de su realización. Por eso, una vez más, el autor se apresura a desmentir *morellianamente* toda conclusión excesiva:

---

[97] «Cortázar y el comienzo de la otra novela», introducción a la edición de *Rayuela* de Casa de las Américas (o. c.).

[98] En la progresiva radicalización política de Cortázar, este original sentido místico se fue convirtiendo en una forma de compromiso y delineamiento de un hombre nuevo surgido de la revolución preconizada en Iberoamérica y con ejemplos concretos en Cuba y, recientemente, en Nicaragua. Sus declaraciones periodísticas y sus intervenciones públicas definiendo «el hombre nuevo» se han reiterado en escenarios diversos de América y Europa y no han sido todavía recogidas en un volumen.

> Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable [99].

Este desmentido es aún más tajante en *Los premios:*

> Mentira las verdades de los exploradores, mentira las mentiras de los cobardes y los prudentes; mentira las explicaciones; mentira los desmentidos [100].

El viajero que va de América a Europa, el explorador del Cielo y del infierno deben callarse si creen haber llegado a la verdad. El autor lo ha ordenado así para que la ilusa peregrinación de otros prosiga en el futuro, aunque la sepa fracasada de antemano. La bóveda celeste seguirá tentando al espacio terrestre, como los números progresivos de la rayuela seguirán siendo parte del juego de miles y miles de niños, condenados a ser un día adultos «descolocados».

---

[99] *Rayuela,* o. c., pág. 611.
[100] *Los premios,* o. c., pág. 402.

CUARTA PARTE

DE LA COMARCA AL UNIVERSO

Capítulo I

LA POSESIÓN TRAUMÁTICA DEL CONTORNO

La identidad cultural iberoamericana, tras la afanosa búsqueda en que se ha expresado novelísticamente en los movimientos centrífugo y centrípeto que hemos analizado, elabora a veces formas de posesión del contorno que dan la ilusión de integración.

Las formas de esta posesión son traumáticas y pueden asumir distintas modalidades. En unos casos, a través de la terratenencia o a través de mecanismos de poder dictatorial, la identidad se expande violentamente y da la impresión de orden y seguridad, garantizada por sus titulares.

En otros casos, el orden es anacrónico y aparece identificado con los esquemas caducos de familias patriarcales refugiadas en grandes caserones. Finalmente, en un tercer tipo de obras, una forma de la identidad se mantiene aislada en pueblos arquetípicos, verdaderas «islas» donde se supone supervive una vida arcádica y primitiva identificada con la Edad de Oro o el Paraíso perdido.

En cada una de estas tres modalidades, la identidad se manifiesta literariamente en una variada gama de actitudes cuya nota común es una integración traumática del hombre americano en su contexto cultural.

En efecto, lo que generalmente se narra con eficacia en una polisemia abierta a múltiples significaciones, sigue siendo el más dramático reflejo de la «disfuncionalidad» estructural de la identidad real del ser

americano. Porque si el movimiento indicaba un desajuste, lo que ha sido una búsqueda condenada al fracaso, estas formas de integración en el contorno se traducen también en una relación conflictiva de la identidad consigo misma o con los demás.

La propiedad de la tierra o de la conciencia de sus súbditos, en la medida en que se funda sobre una relación de opresión, se traduce siempre en tensiones. Del mismo modo, el anacronismo de un orden artificialmente mantenido en el espacio de un hogar cerrado al exterior, no hace sino acentuar el desfase cultural que separa a los sectores de la sociedad. Las ilusiones «arcádicas» del tercer grupo, fundadas sobre la preservación de «pueblos-isla» protegidos por la propia hostilidad del medio circundante, son también una forma de escamotear la armónica integración de la identidad americana en el contexto universal al que pertenece por derecho.

EL DOMINIO DE RAÍZ VIOLENTA

En este primer grupo de obras, el hombre ha conquistado una realidad por la violencia y su identidad es la «dominante» en un orden que ofrece una falsa impresión de armonía. Estamos frente a un territorio que se ha ocupado por la fueza, lo que ha otorgado a sus titulares un derecho que consideran «natural» e inherente a sus privilegios de clase y que se traduce en una jerarquía que inspira seguridad.

Este es el «orden» del mundo de *Los dueños de la tierra* (1958) de David Viñas, de *Gran señor y rajadiablos* (1948) de Eduardo Barrios, de *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, y de los *ingenios* azucareros que gobiernan los «Coroneles» del ciclo de novelas de José Lins do Rego (el llamado *Ciclo de la caña de azúcar* —1932-1936—) o es la expresión de un control equiparable al de un Dios tan cruel como bondadoso, como Don Alejo Cruz, «creador» y dueño del pueblo la Estación del Olivo en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso.

El conflicto que reflejan estas obras es permanente, porque bajo la apariencia de un «orden» hay siempre una relación de «opresor», cuando no de explotador, y de «oprimido». La violencia, abierta o sofocada, resignada o rebelde, aparece como constante temática, especialmente a partir de la narrativa de las novelas del llamado «realismo

social», pero puede también rastrearse incluso en las obras pertenecientes al período romántico, como la dictadura de Rosas novelada en *Amalia* (1851) de José Mármol y en muchas obras del «naturalismo» de fines del siglo XIX.

Aunque a veces degradadas a simples planteos sociales, esquemáticos o panfletarios, el título posesivo del dominio de raíz violenta reflejado en esta novelística está asociado a la condición de una clase social, especialmente en la narrativa sobre los latifundios, ingenios y caucherías. En otros, aparece identificado con una raza —los colonizadores blancos explotando a los indios o a esclavos negros— o la presencia imperialista extranjera, como se describe en *El papa verde* (1954) y *Week-end en Guatemala* (1956) de Miguel Ángel Asturias, en *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas, en el ciclo de «baladas» de Manuel Scorza sobre la *Cerro Pasco Corporation* en el Perú [1] o en los relatos del dominicano Juan Bosch, *Camino real* (1933), *Indios* (1935), *Ocho cuentos* (1947) y *La muchacha del Guaira* (1955).

Todos estos elementos pueden aparecer combinados en la narrativa de larga tradición iberoamericana sobre dictadores omniscientes, forjadores de un orden y una seguridad al servicio de su arbitrario sistema. Una narrativa que, si bien puede reconocerse en los antecedentes de *Tirano banderas* de Ramón del Valle Inclán y en el *Nostromo* de Joseph Conrad [2], tiene en su haber algunas de las mejores novelas del continente: desde *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias al complejo *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, pasando por el «ubuesco» *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, el contradictorio dictador de *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, un autor que ya había abordado el tema en *El reino de este mundo* (1949) y los espasmos del caos de un sistema totalitario

---

[1] *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo el invisible* (1972), *El jinete insome* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago*, integran el ciclo de «Baladas» que Manuel Scorza consagró a «la Guerra Callada que opone, desde hace siglos a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas», según advirtió el propio autor.

[2] El país imaginario de Conrad se llama «Costaguana», nombre derivado de *Costa*-Rica, Nicara-*gua* y Argenti-*na*. La capital se llama Veraguas, en lugar de Nicaragua. En otra novela de tema dictatorial hispanoamericano como *Le dictateur* de Francis de Miomandre, Santa Granada es el nombre imaginario de Managua.

en *Conversación en la catedral* (1971) de Mario Vargas Llosa. Referida a dictaduras americanas concretas, lejos del arquetipo forjado por las obras citadas, hay que mencionar *Ecce Pericles* (1946) de Rafael Arévalo Martínez sobre la dictadura de Estrada Cabrera que también había inspirado a Asturias, *El Presidente colgado* (1966) y *El dictador suicida* (1956) de Augusto Céspedes, novelando los gobiernos en Bolivia de Villarroel y de Busch, respectivamente. No falta tampoco la visión humorística y paródica del dictador, como en *Maten al león* (1969) de Jorge Ibargüengoitia. Por su parte, Francisco Ayala en *Muerte de perros* actualiza la visión hispánica de Valle Inclán. Más recientes, las obras de los chilenos Jorge Edwards, *Los convidados de piedra* (1981), y Fernando Alegría, *El paso de los gansos* (1975), anuncian que, desgraciadamente, el tema sigue siendo de actualidad.

En esta narrativa signada por la relación «opresor-oprimido», el esquematismo, cuando no el burdo maniqueísmo que caracterizó las obras de los años 1930 y 1940, se ha enriquecido con las sutiles implicaciones psicológicas del eje «señor-esclavo», de larga tradición filosófica, especialmente a partir de los análisis de Hegel sobre «la conciencia desdichada.»

Un buen ejemplo es la temática del «liderazgo» abordada por Mario Vargas Llosa en *Los jefes* (1959), *Los cachorros* (1967), *La ciudad y los perros* (1962) o las contradicciones flagrantes que aparecen en la recapitulación de la agonía de un «opresor», como en la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

ENTRE EL PATERNALISMO Y EL DESPOTISMO. — El «opresor» que construye su mundo —el *umwelt* desde el que la realidad parece adquirir un sentido— lo hace generalmente con notas que, para ser literariamente válidas y, sobre todo, verosímiles, aparece enriquecido por la ambigüedad. Don Pedro Valverde, el «dueño» de vidas y haciendas, el *Gran señor y rajadiablos* de Eduardo Barrios, puede ser al mismo tiempo *tata*, patrón, señor, «duro y tierno, serio y tarambana, demócrata y feudal, rajadiablos —cual muchos lo definían— pero gran señor».

Estos «dueños de las tierra», personifican su época, según lo explica el propio Barrios:

> Pues las épocas no son sino la acción de sus hombres. Empresas, cosas y figuras sobreviven según la porción del alma que de los hombres va quedando en ellas [3].

La «empresa» en este caso se llama el fundo «La Huerta», un territorio que conocerá el «despotismo ilustrado» del *Tata* Valverde, es decir, la benevolencia paternalista y la dureza opresiva, dosificadas según los hombres y las circunstancias, pero componiendo una rica personalidad.

Pero tal vez nadie ha descrito mejor que Jorge Isaacs esta imagen del «señor» omnisciente y paternalista, dueño de vidas y haciendas. Recordando a su propio padre en *La luna en la velada* (1868), escribió el autor de *María:*

> Un caballero se acerca a la gradería y se apea con destreza. Viste de blanco, lleva botas hasta la rodilla y calza espuelas de plata. Los niños corremos a rodearlo, impidiéndole andar; los perros le agasajan y aúllan de alegría: ha tomado del regazo de mi madre al más pequeño de mis hermanos y le hace caballo en una de las rodillas: yo me afano, inútilmente por disputarle a Pedro, el paje mimado, el honor de desabrocharle las espuelas a su amo. Es mi padre. Los labriegos, que tanto lo amaron, cuentan haber oído sus pasos en esos pobres hogares que visitó remediando miserias; y me han referido que escuchan aquella voz armoniosa, en los campos que él cultivó, cuando la luna ilumina noches calladas. Yo lo he llamado en días de supremo infortunio y aunque sé que vela por mí, nunca responde [4].

Lejos de esta visión idílica y admirativa, el «Coronel» Lula de Holanda, dueño del Ingenio Santa Fe en *Fogo morto* (1943) de José Lins do Rego, ejerce cruelmente el poder sobre sus «siervos». Un dominio que le permite expulsar de sus tierras al talabartero «Maestro» José Amaro, pese a que había nacido y vivido siempre sobre ese suelo. Un ejercicio que le permite expandir un agresivo «yo», a través de la crueldad con que se ensaña sobre sus esclavos negros a los que persigue y tortura. Sin embargo, el absolutismo integral de su poder aparece

---

[3] Eduardo Barrios, *Gran señor y rajadiablos,* Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1950, pag. 9.

[4] Citado por Susana Zanetti en *Jorge Isaacs,* Cedal, Buenos Aires, 1967, pág. 17.

neutralizado por la aparición de los primeros signos de rebeldía organizada, encarnados en la figura del bandolero «Capitán» Antonio Silvino. Si no hay diálogo entre las fuerzas opuestas, por lo menos el «poder» se neutraliza a partir del simple principio que impide que la injusticia prospere.

La violencia de los «dueños» de la tierra está además amortiguada por el embrujo que ejerce la naturaleza circundante. El Maestro José Amaro lo siente al ser notificado de su expulsión:

> No le quedaba nada en la vida, ni mujer, ni hija, pero no se iría de allí, de esa casa que levantó su padre y que era suya. Nadie se apoderaría de su *pitombeira*, de sus camelias, de sus cactos. No podía dormir. Abrió la puerta de la calle y el olor de los árboles, de la tierra, de todas las cosas, lo empujó a salir. Hacía tiempo que no tenía ese gusto de andar, de recorrer los caminos, de sentirse dentro de la noche, como en un gran refugio. Se sintió solo en medio de ese mundo que le parecía ser todo suyo. No era de ningún señor del ingenio ese mundo que la noche cubría con su misterio. Respiró con ansias. Sintió sabroso el aire de la noche cargado de aromas que venían de un jardín formado por la tierra. Y todo le pertenecía. Las verdes plantaciones de caña del Santa Rosa. Esa inmensidad de tierra cultivada que brotaba del suelo húmedo, no tenían dueño. La noche se las daba en propiedad [5].

Este fragmento resulta significativo. Los títulos de «propiedad» dan una apariencia de estabilidad y permiten imaginar que un orden ha surgido del caos. Sin embargo, son las «raíces», esas formas del «arraigo» generadas por la tierra en que se ha nacido, las que pueden contribuir eficazmente a modelar la identidad. Las «raíces» y no los «bienes raíces», valga el juego de palabras.

La naturaleza definitoria de la identidad. — El «telurismo» que reaparece en muchas de las páginas de la narativa que agrupamos en esta modalidad de expresión de la identidad americana, se reafirma con otras variantes. Así, el conflicto insinuado en *Fogo Morto* es, por el contrario, abierto en *Doña Bárbara*, aunque aquí las fuerzas de «dominio» en conflicto ya son tres. Al esquema «opresor-oprimido» se

[5] José Lins do Rego, *Fogo morto*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1946, pág. 275.

suma el elemento «extranjero», variante de la explotación a veces en abierto conflicto con las formas «tradicionales» de explotación. En este esquema, el personaje Santos Luzardo representa la racionalización de la propiedad y la condena de la explotación agrícola y ganadera del llanero tradicional, cuya forma opresiva local encarna Doña Bárbara. Pero al mismo tiempo, las «luces» del «iluminismo» de cuño urbano que proyecta Luzardo, condenan las formas más refinadas de explotación representadas por Mister Danger, el imperialismo que extrae sus beneficios gracias a técnicas más modernas y a la ignorancia y la pasividad de los llaneros.

En principio, la *sabana* venezolana está regida por «la ley de Doña Bárbara», una ley que implica la posesión absoluta de la tierra, de los hombres y de los animales y que utiliza hasta la brujería como un modo de controlar la conciencia de los oprimidos. «La dañera» sólo concibe «la autoridad a la manera despótica», le dicen al asombrado Santos Luzardo:

> ¿La Ley del Llano? —replicó Antonio socarronamente— ¿Sabe usted cómo se la *mienta* por aquí? Ley de Doña Bárbara. Porque dice que ella pagó para que se la hicieran a la medida [6].

Sin embargo, pese al maniqueísmo de estos personajes cuyos nombres aluden directamente al estereotipo que representan —Luzardo, luz civilizadora, Mister Danger, el peligro, y Doña Bárbara, la barbarie—, Gallegos tiene la habilidad de provocar dudas en el lector sobre cuál es la verdadera naturaleza destructora en el llano. «La devoradora de hombres» puede ser directamente la tierra y no su poseedora, Doña Bárbara. El dominio de raíz violenta tiene en la tierra misma su primer factor de abierta resistencia. Santos Luzardo no tarda en intuir que la identidad está condicionada por el medio:

> Por fin y por encima de su voluntad empezaba a realizarse aquel presentimiento de una intempestiva regresión a la barbarie que atormentó su primera juventud. Todos los esfuerzos hechos por librarse de aquella amenaza que veía suspendida sobre su vida, por reprimir los impulsos de su sangre hacia las violencias ejecutorias de los Luzardos, que habían sido, todos, hombres fieros sin más ley que la de la bravura

[6] Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944, pág. 100.

> armada, y por adquirir, en cambio, la actitud propia del civilizado, en quien los instintos están subordinados a la disciplina de los principios; todo cuanto había sido obra ardua y tesonera de los mejores años de su vida desaparecía ahora arrollado por el temerario alarde de hombría que lo moviera a la celada de Rincón Hondo [7].

Ese arranque de «hombría» no es otra cosa que haber aceptado matar, aunque reflexione que para «convertirse en el caudillo de la llanura para reprimir el bárbaro señorío de los caciques», no le queda otro remedio que armar su brazo y teñirse de «la gloria roja de la hazaña sangrienta». Sin embargo, el nuevo señorío será diferente: con él llega irónicamente la nota «civilizadora» que da el alambrado con que se cercan las propiedades del llano. La propiedad salvaje de los orígenes se delimita y se legaliza.

Esta visión «progresista» de las explotaciones agropecuarias, también tienta a narradores como Carlos Reyles [8] o Graciliano Ramos en *San Bernardo* (1934): el campo americano ha optado por la civilización contra la «barbarie».

El escenario rural y las «tensiones» inherentes a la existencia de latifundios inspiran la obra polivalente y variadamente rica de Enrique Amorim, especialmente *El caballo y su sombra* (1944), *El paisano Aguilar* (1958), pero sobre todo, *Corral abierto* (1956), auténtica alegoría de vastas resonancias americanas sobre las condiciones de vida de los «oprimidos».

En otros casos —como en *El lugar sin límites* de José Donoso— la posesión traumática se ensalza casi en términos de tragedia griega. Donoso concentra en el espacio reducido de la Estación El Olivo, la visión de una humanidad oprimida por esa especie de Dios iracundo que es Don Alejo Cruz. «Aquí en el pueblo es como Dios», le explica

---

[7] *Idem*, pág. 262.

[8] Autor de una serie de novelas de tema rural como *Beba* (1884), imbuida de naturalismo, *La raza de caín* (1900), pero sobre todo *El terruño* (1916), a la que se considera como «un vasto poema a la ganadería intensiva» y donde teoriza sobre «la ideología de la fuerza», el «vitalismo hedonístico» y el «energetismo» en boga a principio de siglo, Carlos Reyles fue simultáneamente un activista entre los propietarios rurales del Uruguay. Su estancia llamada significativamente «El Paraíso» (escenario de *El Terruño*) intentó ser un modelo de explotación ganadera que prolongó luego en «Lobería», operaciones dispendiosas que lo llevaron finalmente a la ruina.

la Japonesa a Manuela. «Tiene cara de *Tatita* Dios», le confirma la Manuela.

Don Alejo Cruz crea y destruye, bendice y maldice. El crítico José Promis Ojeda ha hecho notar como en tanto que:

> Hacedor del mundo y de la vida, Don Alejo es dueño y señor de sus creaturas; dueño y señor de sus destinos. Les da y les quita la libertad. Pancho Vega se crió a su lado y, cuando mayor, obtiene del amo un préstamo para comprar un camión. Durante un tiempo no le paga las cuotas correspondientes a la deuda que ha contraído lo que da origen a una violenta escena entre ambos. Es en ese momento, cuando el terrateniente, acusándolo de desagradecido, exclama: «Si te di la libertad fue para ver cómo reaccionabas», y agregará: «En cualquier momento puedo quitártela» [9].

El pueblo El Olivo salió de la «nada», creado por el Dios-Don Alejo y a la nada puede volver por un simple gesto suyo. Le bastaría decidir que ese «centro» debe desaparecer para que las viñas de sus alrededores crecieran nuevamente sobre sus ruinas. La destrucción del *Apocalipsis,* como la creación del *Génesis,* está en sus manos. Todo el espacio «significado» o «ensalzado» sobre el espacio americano tiene esa fragilidad: la del arbitrario poseedor de su territorio.

LA ILUSIÓN DEL ORDEN ANACRÓNICO

Hay momentos en que la identidad americana cree que se ha integrado armónicamente en el medio. Los grandes caserones donde viven familias «patricias» y donde supervive un «orden» que aparece como amable y sosegado, se convierten en el refugio de la identidad perseguida por los vientos del cambio. El Hogar puede —y debe— escribirse con mayúscula. En esas mansiones que abren con dificultad sus puertas al exterior, la familia es también una «institución» integradora de la identidad atomizada y dispersa. Una serie de mecanismos sociales protegen una jerarquía que no debe ser cuestionada.

Pero ese orden armónico no es un orden global, sino el «orden» de una clase social, y además de una clase social que ya está «condena-

[9] *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana,* o. c., pág. 214.

da» en el mundo exterior del que se protege. La narrativa de este mundo «anacrónico» es inevitablemente distanciada en la medida en que no se limita a ser nostálgica. El progresivo desajuste de una realidad que va «desfasando» culturalmente dos fragmentos de la expresión de la identidad, aparece reflejado en obras cuyas constantes temáticas resultan similares, aunque los países en que figuran sean tan diferentes como lo es el México de *Las buenas conciencias* (1959) de Carlos Fuentes o el Chile del conjunto de la obra de José Donoso, la Venezuela de *Memorias de Altagracia* (1974) de Salvador Garmendia o el Perú de *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique. Otras novelas como *La casa del ángel* (1955) de la argentina Beatriz Guido, *Con las primeras luces* (1966) del uruguayo Carlos Martínez Moreno, *Respirando el verano* (1962) del colombiano Héctor Rojas Herazo y el interesante antecedente de *La charca* (1894) del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía, representan también los auténticos reductos de la identidad refugiada entre los jardines de mansiones rodeadas de altas verjas, verdaderos «santuarios» amenazados por el avance masivo urbano de las capitales hispanoamericanas.

La reconstrucción novelesca de estos «microcosmos», representativos de un orden caduco, se divide ambiguamente entre un afecto pasatista por un mundo que se supone fue mejor y la aceptación del presente o la apuesta abierta al futuro. El ejemplo de *Paradiso* de José Lezama Lima, es en este sentido sumamente ilustrativo. Por ello, le consagramos un capítulo especial (ver «Del Paraíso perdido a la Utopía de la esperanza»).

Agobiados por hipotecas, languidecientes en su estilo y mobiliario, gravados por recuerdos y con rincones «significados» por la historia transcurrida entre sus muros, esos caserones son, sin embargo, factor esencial de la «integración» de la identidad de sus habitantes.

La casa es en sí un elemento unitivo con fuertes poderes «integradores», cuya significación fenomenológica ha sido señalada ampliamente en los trabajos de Gaston Bachelard sobre «la poética del espacio». La casa, para Bachelard, es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. En tanto que se imagina como un «ser concentrado», la casa ayuda a integrar la conciencia de «centro», fundamental en la estructuración de la identidad. El «sueño de la choza» que se imputa legendariamente al hombre primitivo,

aparece aquí asido al concepto de «refugio» y expandido en el «ser vertical» en que un gran caserón, de la buhardilla al sótano, permite expresar el «topoanálisis» representativo de un estamento de la sociedad y de un modelo cultural.

En este sentido, la casa concentra una serie de imágenes dispersas y formaliza un aspecto esencial de la «geografía psicológica» del hombre contemporáneo [10]. A su «alrededor» y a partir del «centro» que procura a la vida familiar se organizan las partes individuales —los «yo» de cada integrante— espacio «sagrado» que puede ofrecer una impresión de falsa unidad. Desde el «templo» familiar se puede ir descubriendo el resto del mundo exterior que aparece ordenado en función de ese centro. Para el «afuera» lleno de peligros y riegos, al «caos» exterior, se puede contraponer la «seguridad» interior.

La casa —el Hogar— marca inevitablemente a los seres que han crecido en ella. El «desajuste» con la realidad cotidiana del resto del mundo será mayor en la medida en que el «orden» interior sea cada vez más anacrónico. Son las notas de la «diferenciación» entre el orden familiar de estos caserones y la realidad del mundo exterior, las que, generalmente, estructuran la base de esta narrativa.

El «desfase» cultural consiguiente está pautado por notas progresivas: si la casa pertenece a un orden que se cree natural y que generalmente se identifica con el mundo finisecular prolongado sin dificultades hasta la Gran Guerra 1914-1918, las «diferencias» aparecen primero a nivel urbano. Cambia la fisonomía de los barrios donde está enclavada, el «contorno» tiende a rodearla, cuando no a asfixiarla o a literalmente asaltarla, fraccionando sus grandes jardines, robando sus objetos, valorizando simplemente la tierra en términos crematísticos.

LA VIOLACIÓN DEL TEMPLO FAMILIAR. — La mansión de la familia Castro, eje central de *La casa del ángel* de Beatriz Guido constituye un buen ejemplo de espacio integrador y diferenciador de la identidad de sus habitantes. Desde las primeras páginas el esquema aparece enunciado.

---

[10] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, 1965. En los capítulos «La casa, del sótano a la guardilla» y en «Casa y universo», se desarrollan estas interesantes ideas.

> Llegamos a Belgrano. Nuestra casa queda en la calle Cuba, en la esquina de Sucre, su estilo es el de un decadente fin de siglo, con un ángel de piedra en la terraza del primer piso. Es un ángel, o un arcángel: no hace *pendant* con ningún otro. La casa del Ángel la llaman en la cuadra. El parque, con una verja de lanzas coloradas, la abraza por los cuatros costados [11].

La casa está «significada» frente al exterior. Es una casa «diferente» en el barrio y su diferencia aparece protegida por la verja que la rodea. Pero además, la casa se aísla a través de una puerta que es como «el puente levadizo de un castillo».

> Nuestra madre abrió la puerta principal que tiene dos leones de marfil en las mirillas, insignia de la familia de mi padre, y penetró en la casa. Cerró tras de ella de un golpe la puerta, que crujió como el puente levadizo de un castillo, y pensé que quedábamos incomunicados dentro de un teatro, en cuyo escenario la obra debía comenzar en ese preciso instante [12].

El acceso al caserón debe hacerse por esa «puerta estrecha», auténtico símbolo de la dificultad de penetración que debe tener todo espacio sagrado. El cruce del «puente» se convierte en un gesto trascendente que otorga a la dueña de su llave una posición de preponderancia en el orden jerárquico familiar. Pero al mismo tiempo es la garantía de un aislamiento que da la ilusión de «autonomía» y, por lo tanto, de poder vivir «representando» el papel que se ha decidido en la función teatralizada de sus propias vidas.

Ese mismo aislamiento, verdadero «huerto cerrado» para proteger el paraíso personal, aparece en «El palacio original» de *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique.

> Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry, frente al antiguo hipódromo de San Felipe; un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor [13].

---

[11] Beatriz Guido, *La casa del ángel*, Emecé, Buenos Aires, 1975, pág. 25.

[12] *Idem*, pág. 26.

[13] Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Barral, Barcelona, 1970, pág. 9.

Ahora bien, como «espacio significado», el caserón de los Castro en la obra de Guido, se convierte en centro de la agresión que se desencadena desde el exterior a través de dos formas de «penetración» directamente aludidas en el texto: la social y la sexual.

El espacio exterior que rodea «La casa del ángel», es decir, el resto del mundo, no tolera la presencia cada vez más anacrónica del orden social representado por la familia Castro: desde las comuniones religiosas de los primeros viernes de cada mes, los almuerzos en los conventos, los pasajes por la confitería París y por la modista *Madame* Palmés, todo hace flagrante el desfase cultural que se va acentuando entre uno y otro orden.

Pero además, el orden cerrado de los padres ya es vulnerable a nivel de las hijas. Las tres hermanas —Julieta, Isabel y la protagonista, Ana— en la medida de su «diferenciación» están forzadas a «representar» el papel de la función social que se espera de los habitantes de la casa, pero al mismo tiempo se sienten atraídas por la tensión agresiva del exterior.

En una manifestación de protesta por la muerte de Zacco y Vanzzetti, en vísperas de un primero de mayo, mientras pasan cantando la Internacional frente a la casa, un grupo:

> Entre risas y blasfemias, se treparon a la reja del parque y comenzaron a arrojar piedras a la terraza de la planta baja. Sólo después de un instante comprendí que apedreaban el ángel de piedra [14].

Ana Castro se estremece, pero se siente atraída secretamente por la violencia que desconoce y de la que ha oído hablar: «Es el Anti-Cristo, el fin del mundo!»; «Revolucionarios, pecadores»; «Como en México!». Sale a la terraza:

> El ángel había perdido parte de su nariz y algunos de sus dedos. Estaba sucio de barro y de un líquido rojo; vi que sangraba. Traje un balde de agua y comencé a lavarlo, trepada a una escalera. Pensé, realmente, que sangraba; no vi los tomates en el suelo [15].

[14] *La casa del ángel,* o. c., pág. 163.
[15] *Idem,* pág. 163.

El símbolo de ese «orden» ha sido herido, pero si la violencia los asedia, la erosión se produce a través de un modo más sutil. El sexo «penetra» esta casa para destruirla paradojalmente a partir de su reducto más íntimo. La primera insinuación llega a través de la «ficción» cinematográfica:

> Aquello que todas esperábamos: el beso. El beso en la pantalla era, para nosotras, la categoría máxima del pecado [16].

El sexo es, luego, el «pecado» de dormir desnuda o imaginar algo más que el rapto de las ninfas ligeramente vestidas del cielo raso del dormitorio, donde guerreros árabes las persiguen sugestivamente. El sexo viola la intimidad de los sueños «reconstruyendo» los besos de Ronald Colman y Vilma Banky en la película *Su noche de amor,* o en los «ensayos» de abrazos imaginarios frente al espejo del dormitorio. El sexo aparece revelado a través de la prohibición del Sexto Mandamiento, insinuado en sus posibilidades pecaminosas de las lecturas de novelas «atrevidas» que Ana le saca a Nana y que lee a hurtadillas, acentuando el carácter de prohibición. Luego crece inexorable desde su propio cuerpo, estallando en los pechos y en una condición de mujer asumida con cierto pavor.

El sexo, finalmente, irrumpe brutalmente en la vida de Ana a través de su violación por Pablo Aguirre, pérdida de la virginidad ambiguamente consentida —«Fue un grito de dolor, de odio y de soberbia»— en la medida en que «su» mundo se derrumba a partir de ese momento y con ello le franquea las puertas liberadoras de la realidad exterior. En la posesión brutal de que es objeto, no sólo cede su intimidad vulnerada, sino los propios «muros» de la casa.

> Pero yo había perdido para siempre la sombra del ángel de mi ventana, la plaza de las barrancas, el parque, la glorieta de las glicinas.
>
> Comencé a habitar el páramo que él había abierto para mí la noche del duelo. Salía de mi casa por las mañanas y no regresaba hasta el atardecer. Caminaba por la ciudad, hasta perderme en los barrios más tristes y apartados... [17].

---

[16] *Ibidem,* pág. 17.

[17] *Ibidem,* pág. 174.

Si bien la identidad de Ana Castro ha perdido su «centro», ha ganado por lo menos en autenticidad. Ya no necesita representar un papel caduco en una función teatral, sino que puede «vivir» en el mundo «real» exterior, en ese vasto «páramo» de la «tierra de nadie» donde superviven millones de otros seres desajustados y donde todos son «extranjeros» entre sí. La ilusión del orden anacrónico se prolonga, sin embargo, en otras obras de temática similar.

La decadencia del país secreto. — El universo cerrado de los caserones uruguayos no resulta muy diferente de «El palacio original» de Julius en Lima, o de la «casa del ángel» de Ana en Buenos Aires. El orden familiar, identificado con una casa, constituye una constante temática casi obsesiva en la obra de María de Monserrat, planteada desde los propios títulos de sus novelas: *Los lugares* (1965), *Los habitantes* (1968), *El país secreto* (1977) y *La casa-quinta* (1982). Pero al mismo tiempo, esos «lugares» y esas «casas-quintas» donde los «habitantes» guardan celosamente valores amenazados en el exterior, se convierten, al nivel del pequeño micro-cosmos que representan, en auténticas alegorías del «país secreto» que es, en difinitiva, el Uruguay entero. En el mundo anacrónico de María de Monserrat, la decadencia familiar atisba la peor decrepitud posible: aquella que sorprende cuando todavía se es joven. Los países hispanoamericanos, como el Uruguay de sus novelas, son proyectos de naciones, pero en realidad están aquejados de males incurables de senectud.

Los sucesivos habitantes del mundo personal de Monserrat «no modifican, sino confirman, su tozuda convicción de sobrevivencia», como ha señalado Mario César Fernández, pero además confirman la primacía de un orden «matriarcal», una de las constantes del orden familiar de la narrativa hispanoamericana. La mujer, niña, madre o abuela, es siempre la heroína de esta novelística. Si Julius es huérfano de padre desde el principio de la obra de Bryce Echenique, y las protagonistas de la novela de Guido son tres hermanas, los personajes centrales de la novelística de Monserrat son también mujeres —Corina Rocca de Arcos en *Los habitantes,* el «matriarcado urbano» de *El país secreto* y la agüela de *La casa-quinta*— cuya entereza se confirma frente a las dificultades. Las heroínas de Monserrat, como las de José Donoso, Héctor Rojas Herazo, las de Manuel Mújica Laínez en *Aquí vivieron*

y *La casa,* son niñas que se transforman en madres y luego en abuelas, asegurando la continuidad y la estabilidad familiar del *axis mundi* americano [18].

En *Con las primeras luces* de Carlos Martínez Moreno el proceso de deterioro es similar —identificado con la rioplatense expresión de la *deca,* apócope de decadencia— aunque se alarga en un *tempo* narrativo que va aventando paulatinamente los «objetos» con que se decora el espacio «sagrado» del orden familiar.

«Ahora sí que me jodí del todo», se dice Eugenio en la primera línea. El héroe de esta novela ha intentado saltar la verja de su propia casa y se ha atravesado la ingle con una lanza puntiaguda. La frase abre una agonía que se prolonga durante 196 páginas. En un progresivo desangrarse, abandonado al pie de la verja, el largo monólogo interior de Eugenio que terminará en su muerte «con las primeras luces» de la madrugada, no es otra cosa que un símbolo de otra agonía mucho más larga: la *deca* de su clase social, de un «grupo» familiar desfibrado y protegido únicamente por las paredes y las verjas de la casa. Símbolo irónico: los antepasados de Eugenio, atravesado por la lanza de una verja, hicieron la patria con las lanzas con que combatían. Los mitos se han degradado.

La «Familia de Longevos» —como ha sido bautizada por el primo de Eugenio, Bob— desfila a lo largo de esta agonía como una película proyectada al revés. Es una muerte que remonta penosamente la vida, desde la *deca* actual hasta las sonrisas y las esperanzas de la infancia. Una infancia en la que —como en la novela *Un mundo para Julius*— todos eran felices.

En el origen hay, pues, una gran familia presidida jerárquicamente por el cuadro del General Escudero que «mira desde lo alto» del salón de la casa-quinta, ataviado con su uniforme de gala. Junto a su retrato, una «trinidad» de daguerrotipos: la bisabuela Felipa, la tía abuela Rosana, la «virginal» tía Canuta. Bajo la «jerarquía», están los seres vivos que habitan y creen en la unidad familiar. Entre ellos, tocando el piano (como hace también el abuelo «la Muñeca» de *Este domingo*

[18] En «Historia de un fracaso para un momento de optimismo» por Fernando Ainsa, *Documento,* N.° 1, Buenos Aires-Montevideo, Noviembre, 1968, hemos analizado en detalle la narrativa de María de Monserrat.

de José Donoso), un tío sonriente y ajeno, el Tío Jaime, pero, sobre todo, los primos que comparten una experiencia generacional y afectiva, Mariucha, Roberto y Eugenio.

> Esta quinta en la noche, en que está ahora un hombre desangrándose —un hombre cuyo pasado le pertenece, un hombre que ha vivido en ella— fue antes mucho mayor de lo que es hoy, se abría sobre fondos de campos que hoy no existen, desconocía caminos que hoy la cruzan [19].

El terreno donde se levanta la casa de Eugenio y su familia era mucho mayor en el pasado, pero el paso del tiempo ha ido «mordiendo» sus límites. Franjas de sus arboledas fueron vendidas, loteadas, y un barrio empezó a crecer a su alrededor. El proceso de «diferenciación» de la casa con el vecindario se va dando paulatinamente, tal como se novela en otra obra significativa, *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato. El «mirador» desde el cual Alejandra sorprende los cambios del barrio de Barracas en el que está enclavado el caserón que habita, es también un «centro» distanciado de su propio contorno, pero no por ello menos central.

El fraccionamiento del terreno «sagrado» de la obra de Carlos Martínez Moreno es parte de la misma *deca* que se va llevando los pequeños «santuarios» de la infancia de Eugenio y su primo Bob: el reñidero, las galleras, el invernadero, la casa del yesero. Santuarios de la infancia, donde despliegan sus juegos de niños, representación teatral que anuncia los serios roles que deberán cumplir en la vida: Bob juega a ser padre, Mariucha a ser una «enferma», Eugenio un «niño humillado», patético anuncio premonitorio del destino futuro de los tres primos.

> La decadencia de una familia, digamos. ¿A qué hora empieza, en qué día se consuma, qué signos, qué señales la marcan? [20];

se pregunta el autor y al no poder encontrar una imagen general que la englobe, cada miembro de la familia elige su «recuerdo». Para Roberto, la decadencia empezó el día en que se vendió en subasta un

---

[19] Carlos Martínez Moreno, *Con las primeras luces*, Seix-Barral, Barcelona, 1966, pág. 26.

[20] *Idem*, pág. 147.

altar porque con la venta, «fue la familia la que se despanzurró, la que dejó de existir, la que entró en disolución» [21]. Para Eugenio, fue el día en que la humedad apareció en «una esquina del comedor» y para Mariucha la *deca* aparece con «la muerte de alguna persona o, en último caso, a la ausencia de algún animal».

> De todos modos, habría un instante en que, por todos los sistemas de medición, se llegaría a lo mismo: a tener la *deca* instalada en la familia, apoderada de aquel bastión a medio desmontar, donde los muebles flotaban con una holgura de fantasmas acreditados, de espectros consentidos e insubastables [22].

El proceso de «desmantelamiento» del hogar-templo de los Escudero dura muchos años. Si la decadencia desciende, taladra, penetra como una espiral, también se detiene y estabiliza por varios años, pero vuelve a soplar de golpe y porque sí: «Abre las ventanas y por ellas salen muebles, cuadros de mal gusto, cajas de mantelería, un altar de campaña» [23]. En las sucesivas etapas, Eugenio llega a sentir que:

> Se mueve en un mundo abolido, en un mundo sin salidas, en un mundo de oprimentes presencias muertas: Mariucha muerta en su misma infancia, Tío Jaime, Tía Rosina, muerta con naturalidad en el cuarto de costura donde había sido confinada, los abuelos [24].

Para Roberto (Bob), el único superviviente que vaga solo al final por habitaciones semi-vacías, la casa llega a no existir, porque se ha quebrado en su alma. «Debo estar lleno de escombros por dentro, un tipo de escombros que no se ve», se dice reflexionando sobre la «demolición interior» de su identidad [25]. El mundo exterior que le llega a ser totalmente extraño lo empuja a esa aniquilación interior: la realidad se prolonga en su identidad del mismo modo que sus «escombros» mentales se ramifican en el caserón desierto.

El contraste es dramático, porque mientras Bob se duerme en su cama de solterón sin descendencia, en el centro de esa casa vacía y

---

21 *Ibidem*, pág. 148.
22 *Ibidem*, pág. 148.
23 *Ibidem*, pág. 148.
24 *Ibidem*, pág. 150.
25 *Ibidem*, pág. 174.

abandonada, Eugenio agoniza y muere «con las primeras luces» al pie de la verja de la entrada, en el límite que separa las dos concepciones del mundo y de la realidad en juego.

El orden de los abuelos. — Los guardianes del templo familiar de esta narrativa son los abuelos. El mundo se ordena a partir del tronco familiar genealógico que representan. En *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo la identificación es total. La casa llega a mimetizarse con la abuela Celia, personaje central que, a lo largo de los setenta y cuatro años de su vida estructura la unidad de la familia. A su muerte, anunciando el caos que sucede al orden, los herederos se disputan la casa, es decir su cuerpo. Celia, que ha vivido primero como una niña, luego como madre y, finalmente, como abuela en esa mansión lo confiesa amargamente:

> Once hijos, paridos en la cama grande que parecía un escenario y cuyas columnas servían ahora como dormitorio de las gallinas, se habían nutrido de ella, la habían convertido en esa cáscara seca, en ese bultico de trenzas amarillas sacudido por la brisa marina que penetraba en el patio. Extendió su mano grande, cubierta de venas gruesas, con uñas negras y recias y jaspeada de puntitos oscuros y, acariciando dulcemente la cabeza del nieto, miró las vigas destruidas, las ventanas cargadas de herrumbre, las hendijas por las que colaba el monótono ronroneo del mar, y dijo:
> —Mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo [26].

La casa, lo que todos en la familia llamaban pomposamente «la casa», no es «nada distinto a un montón de fieles y voluntariosos escombros», aunque en el pasado hubiera sido un «templo» familiar:

> En otros tiempos, cuando vivía el abuelo —aquel hombre pausado y anguloso que se paseaba todas las tardes por el corredor hojeando una traducción de *La Ilíada*— debió ser un bloque de barro macizo que brillaba, con sus horcones y sus ventanas barnizadas de azul, bajo el follaje de los almendros [27].

[26] Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano,* Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1962, pág. 26.

[27] *Idem,* pag. 23.

La abuela representa el «pasado provinciano esplendor», todo gira y transcurre a través de ella:

> Pero, entre el embiste de los recuerdos y la ruina presente, la abuela persistía, terca e indoblegable entre la casa desmantelada, con el orgullo de un almirante [28].

La casa aparece con sus cuartos «henchizos de nacimientos y velorios, las voces y los gemidos y los suspiros de placer o desdicha que habían atesorado», una atmósfera que también reconstruye Reinaldo Arenas en la novela *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. La memoria de la casa familiar llega a convertirse en una verdadera «antropomorfización» en *Memorias de Altagracia* (1974) de Salvador Garmendia:

> En esos días de julio, sin nada que hacer, con la escuela misteriosamente cerrada, la casa comienza a ensancharse por todos lados. Aquel cuerpo grande y lastimado se cubre de pálpitos y manifiesta los más angustiados síntomas de vida. Es posible que en cualquier momento pretenda enderezarse en un esfuerzo retardado de animal renco, encogiendo las articulaciones secas, estirando los huesos y las viejas carnes arrugadas. Se le ven salir brazos por los lados, cavidades largas y oscuras donde el polvo que cubre las maderas es una capa tierna como las orlas de un traje de fiesta, y sobre todo aquellas rodeadas de sombra y humedad que fermentan en los rincones o se aplastan en la profundidad sin aire de un derrumbe de muebles desclavados...
>
> Si uno consigue penetrar a una de esas visceras secretas y avanza derribando trastos, podrá asomarse a la boca de un baúl y acercar el aliento a una materia que habla con palabras desmenuzadas y rotas; son voces de gente que aún vive más abajo del último residuo depositado al fondo del baúl [29].

Convertida en el cuerpo humano monstruoso de un ser decrépito:

> También se puede llevar por la calle toda la casa con sus ruidos, las caras distraídas que parecen ir de viaje a lugares de mucha gente donde hay gritos y música, el patio encandilado lleno de ponzoñas y hojas velludas, el susto en una ventana entreabierta y llevarla así, del diestro, como un caballo grande y huesudo [30].

---

[28] *Ibidem*, pág. 24.

[29] Salvador Garmendia, *Memorias de Altagracia*, Barral, Barcelona, 1974, pág. 7.

[30] *Idem*, pág. 8.

Pero si muchos autores hispanoamericanos incursionan en una obra o accidentalmente en el tema de la decadencia del orden familar representado por esas grandes mansiones que pueden todavía descubrirse en los barrios residenciales de la mayoría de las capitales del continente, es la obra de José Donoso la que parece explícitamente signada para su cuidadosa demolición. Un proceso de deterioro que recorre como una constante literaria su narrativa, desde *Este domingo* (1966) y *Coronación* (1968) a *Casa de campo* (1978), pasando por la cruel alegoría de la vejez encerrada en *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

En la obra de Donoso, los «templos» familiares están identificados siempre con el «orden» de los abuelos. En *Este domingo* la alusión es directa: la casa de los abuelos supone una presencia sólida y estable en el mundo de la infancia del protagonista. En *Coronación,* el orden de los abuelos constituye un «refugio» donde puede volver, prematuramente senil, Andrés Abalos, para iluminar arañas y lámparas en los grandes salones vacíos, cuando sabe que su abuela Elisa Grey de Abalos está condenada por la locura.

Llegar hasta la casa de los abuelos es parte de un rito dominical que se cumple como un ceremonial. El protagonista de *Este domingo* lo describe morosamente:

> Hasta que doblábamos por la calle de mi abuela. Entonces, instantáneamente, lo desconocido y lo confuso se ordenaban. Ni los estragos de las estaciones ni los de la hora podían hacerme extraña esta calle bordeada de acacias, ni confundirla con tantas otras calles casi iguales. Aquí, la inestabilidad de departamentos y calles y casas que yo habitaba con mis padres durante un año o dos y después abandonábamos para mudarnos a barrios distintos, se transformaba en permanencia y solidez, porque mis abuelos siempre habían vivido aquí y nunca se cambiarían. Era la confianza, el orden: un trazado que reconocer como propio, un saber donde encontrar los objetos, un calzar de dimensiones, un reconocer el significado de los olores, de los colores en ese sector del universo que era el mío [31].

El «espacio feliz» de la identidad está configurado: hay un orden, por lo tanto hay confianza. Hay un trazado que se reconoce como

[31] José Donoso, *Este domingo,* Zig-Zag, Santiago, 1966, pág. 15.

propio. Las dimensiones de todo están proporcionadas hasta el punto de que los objetos tienen su lugar, los olores un significado preciso. Como «espacio amado» y como forma de posesión ensalzada del «yo», no puede imaginarse una hipótesis más perfecta.

Como en otras obras de este género, la casa de los abuelos es también el reino de los primos. Luis, Alberto y el protagonista tienen sus escondidos «santuarios» secretos: el porche de atrás, el sofá, «los sillones de peluche azul», el dormitorio lleno de baules donde los primos duermen los sábados y adonde irrumpen las primas Marta y Magdalena para los juegos de connotación erótica, cuando los abuelos ya están dormidos y la casa ha quedado en silencio.

En el centro de la casa, integrando y uniendo a los elementos dispersos de la familia, la figura de la abuela oficia como un verdadero *axis mundi.*

> Nos trepábamos a ella como a un árbol cuando éramos pequeños, exigiéndole cuentos y dulces y caricias y preferencias y regalos, como a una cornucopia inagotable. Más tarde, ya crecidos, no podíamos treparnos a su cuerpo, pero estar en su casa era como seguir pegados a ella físicamente, y la casa, como extensión del cuerpo de mi abuela, configuraba ahora las cornucopias: era como inventada por mi abuela para nuestro deleite [32].

La abuela, en tanto es el «centro» que irradia un «orden» y un sentido, en tanto que cuerpo múltiple que se extiende por toda la casa, «organizando» su espacio, aparece como significativamente carismática a los ojos de sus nietos. El orden es «su» orden, el orden de los abuelos. En el espacio de su «dominio», los niños no tienen dificultad en identificarlo con un orden válido. La ilusión se mantiene por varios años, para luego derrumbarse anacrónicamente.

La figura de la abuela como «eje» central reaparece en *Coronación.* Por ahora está condenada por la locura y está confinada en una habitación de la casa. Sus poderes son en apariencia menores; su «orden» está en crisis, las grietas del mundo familiar son ya perceptibles. Sin embargo, desde la cama donde yace Elisa Grey de Abalos sigue controlando los movimientos del caserón, de lo que fuera una vez su

---

[32] *Idem,* pág. 26.

«imperio». Insulta y persigue con saña a la joven Estela y asume la parodia de una «coronación» en el día de su Santo, como un merecido reconocimiento a sus poderes.

En la ceremonia de esta «coronación», que da título a la novela de Donoso, está disimulada, bajo el oropel de una consagración, la propia destrucción del sistema. En los gestos de las solícitas y sonrientes domésticas, Lourdes y Rosario, se anuncia —casi litúrgicamente— cómo puede cambiarse el «orden establecido». El tradicional eje «señor-esclavo» de la narrativa iberoamericana, no se cuestiona abiertamente, pero se hace obviamente anacrónico a través del personal de servicio que teóricamente lo sustenta.

La «servidumbre», aparentemente dócil, dinamita desde «dentro» el mundo familiar. En *Este domingo* se descubre que la vieja doméstica, Violeta, gorda amable que cocina exquisitas empanadas, fue quién inició en los misterios del sexo al abuelo Don Álvaro. Pudo ser además la madre de una hija «bastarda» de la dinastía de los Vives, la Mirella, una insinuación que si bien Donoso tiene la habilidad de no explicar claramente, resulta fundamental para anunciar el fin de la primacía de una clase y un orden indiscutido.

Idéntica vía de destrucción desde el interior de la familia aparece en *Coronación*. En este caso la situación es aparentemente más poética: Don Andrés, con sus cincuenta y cuatro años, se enamora de la joven criada Estela de diecisiete. La persigue torpemente, anunciando en sus gestos y en sus expresiones la derrota de su «orden» envejecido y marcado por las arrugas de su cuerpo.

> Andrés se apoderó de Estela, apretándola a su cuerpo palpitante y transpirado, y entre sus labios calurosos apretó los labios de la muchacha. Un doloroso vacío de repugnancia se abrió en ella. Quiso repeler ese cuerpo marchito, fétido de alcohol y de deseo, que la rodeaba de tal manera que resultaba imposible rechazarlo. Para separarlo del suyo empujó el pecho de Andrés con las palmas abiertas sobre sus carnes ya un poco fláccidas, allí donde el escote de la bata descubría las tetillas. Asco, asco le había dicho a Mario [33].

Pero también en otras situaciones, mucho más ambiguas, se recorre el sendero de la destrucción del «orden de los abuelos» por parte de

[33] José Donoso, *Coronación*, Seix-Barral, 1968, pág. 209.

una clase social que no lo integra. En *Este domingo,* la *misia* Chepa, «protectora de los pobres», aparece unida al destino de un ex-presidiario, el Maya, sin que los sentimientos afectivos se conciencien abiertamente. Sin embargo, cuando Chepa, va un día hasta el modesto arrabal donde vive el Maya, descubre —a través del testimonio de Maruja— que el delincunte la nombra cuando hace el amor:

> Ahora que vivimos juntos —le dice Maruja a Chepa— nunca estamos solos porque siempre está acordándose de usted, y cuando está borracho y me besa en la cama, cierra los ojos y una vez dijo su nombre, como si yo fuera usted [34].

El desajuste y el desfase cultural entre los dos mundos se agudiza el final de *Este domingo.* Cuando el protagonista ha dejado de ser un niño, «la casa de la abuela todavía subsiste.» Pero hay que ver cómo subsiste:

> En uno de esos edificios tengo amigos que me suelen invitar a comer, y me toca pasar frente a la casa de mi abuela. Me parece imposible que sea tan pequeña y tan ridícula, con sus enmaderaciones normadas y sus vidrios emplomados en las ventanas de la planta baja. El jardín que la rodea por dos calles es mezquino —entonces nos parecía tan hondo y poblado. Durante un tiempo fue colegio: de esos que tienen nombre inglés y que duran pocos años. Después la casa se vendió de nuevo y de nuevo. Ningún propietario la ha tocado en espera de que el valor del terreno aumente. Ya no sé a quién pertenece. A veces disminuyo un poco la velocidad del auto pero jamás freno ni me bajo. Sigue deshabitada: el jardín enmalezado, las paredes descoloridas. La avidez de la buganvilla tumbó el balcón de madera de nuestro mirador [35].

Roto el cordón umbilical familiar, la casa es ridícula. Una cadena cierra el portón de rejas de madera verde, como un esfuerzo de defensa del interior amenazado frente a la agresión exterior. El asalto final no tarda en insinuarse. «Hay gente que protesta... temen que la casa se llene de maleantes» o que se incendie.

¿Por qué un incendio?

---

[34] *Este domingo,* o. c., pág. 190.
[35] *Ibidem,* pág. 209.

> Me contaron que por las rendijas de las ventanas o bailando en los sucios vidrios de las puertas, a veces se divisan luces, reflejos de llamas, fuego en el interior de la casa, fuegos reales, no fuegos fatuos [36].

Desde ese momento, el nieto siente una especie de secreta llamada. Tiene necesidad de volver al «templo» familiar abandonado y una noche se acerca para descubrir que niños pordioseros se refugian entre sus muros.

> Me gusta que esos niños se refugien allí, como si esa casa que era prolongación del cuerpo de mi abuela viviera aún: la cornucopia derramándose todavía. Cuando entreguen la casa a los demoledores abrirán las puertas y las ventanas. La luz volverá a entrar como antes. Encontrarán la casa despojada de puertas y zócalos y jambas y gualdapolvos y parquets, un cascarón que caerá a los primeros golpes de picota hecho un montón de escombros en el jardín enmalezado. Pero me gustaría que terminara incendiada por esos niños, una animita gigantesca encendida en su memoria [37].

Es el fuego, elemento primordial, el único que puede devolver a la tierra la ceniza del «orden» que se ha disuelto con una dureza no exenta de piedad.

Con una «llamita como resto de vida», Misia Elisa Grey de Abalos muere en la última página de *Coronación* soñando que asciende al cielo. A través de esta especie de santificación, las ilusiones del pasado parecen sublimarse en su esencial anacronismo. Donoso le otorga la piedad del recuerdo, lo que ya no será posible en la novela siguiente.

En *El obsceno pájaro de la noche* (1970) el «orden de los abuelos» ha sido derrotado y confinado en un asilo para ancianas. Como en el poema «Asilo de ancianos» de W. H. Auden, las cuarenta asiladas de la obra de Donoso viven hacinadas en un frío edificio, por no decir «desterradas» del mundo exterior. Han sido abandonadas por los suyos o han perdido todo asidero en una especie de «exilio» en el tiempo. En cada una de sus habitaciones *(rucas)*, el mundo representativo del orden derrotado está concentrado y amontonado en paquetes de objetos diversos e inútiles que las ancianas acaparan con avaricia. Ca-

---

[36] *Ibidem*, pág. 211.
[37] *Ibidem*, pág. 213.

da vez que muere una de ellas, las asiladas supervivientes se disputan esas pertenencias, como si con ello pudieran aferrarse a la vida que se les escapa:

> Madre, yo quiero el catre de bronce, a mí sus anteojos que a veces me prestaba porque yo no tengo anteojos y me gusta leer diarios aunque sean viejos, una frazada para mí porque paso tanto frío en las noches hasta en las noches de verano, yo era amiga, a mí me quería más, yo era vecina por la derecha, yo por la izquierda....
>
> Madre Benita, yo quiero, yo necesito, por qué no me regala a mí el té que le sobró a la Brígida mire que soy tan pobre, no, a ésa no, a mí, démelo a mí, ésa tiene fama de ladrona, no se descuide con las cosas que se las puede robar, démelo a mí, a mí... [38].

En la posesión traumática del contorno, la identidad expandida en el pasado de familias de apellidos que se pretenden representativas de la sociedad, ha quedado reducida a la mascarada de un grupo de ancianas disputándose las piltrafas de las muertas. Mundo decrépito, mundo cruel, mundo «autónomo» con su propia lógica y su propio sistema cerrado, funcionando anacrónicamente para poder subsistir, el gran «esperpento» de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, está también condenado a desaparecer.

Las treinta y siete viejas supervivientes, «detritus de treinta y siete vidas, pálidas, flacas, débiles, sucias, estrujadas, todas más o menos enfermas», son finalmente desalojadas. El asilo va a ser demolido:

> Falta poco para que todo concluya como debe concluir: se alzará una polvareda cuando las fauces hambrientas de las palas mecánicas perturben el reposo secular de los adobes que construyen el mundo, y después, la violencia de los combos y las apisonadoras doblegará la osadía de la tierra que creyó encarnar muros y laberintos, para devolverla a su estado natural de terreno raso compuesto como todos los suelos [39].

Una de las «voces» a través de las cuales Donoso ha elevado el coro de lamentaciones múltiples en que ha vocalizado su novela, donde los puntos de vista han variado para expresar la misma derrota, termi-

---

[38] José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Seix-Barral, Barcelona, 1970, pág. 33.
[39] *Idem*, pág. 538.

na como una mendiga: mimetizada con el orden de los pobres que vagan de noche y se esconden bajo los puentes.

Hace frío y el único remedio es, una vez más, el fuego. Se enciende una hoguera y la vieja abre el saco que lleva bajo el brazo con el resto de sus pertenencias y, lenta pero inexorablemente, va arrojándolas sobre las llamas:

> Astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal que la llama se avive un poco para no sentir frío, qué importa el olor a chamusquina, a trapos quemándose dificultosamente, a papeles [40].

Pero un mundo con abuelos es, por lo menos, un mundo humano, aunque sea decrépito y anacrónico. Si los «mayores» desaparecen, como sucede en la alegoría *Casa de campo,* el universo de un caserón librado a los niños se transforma automáticamente en una cruel parábola microcósmica del mundo exterior violento y desalmado. No otra cosa se novela en esta obra, con 33 primos de edades que oscilan entre los seis y los dieciséis años, apoderándose del control de la fastuosa casa de los Ventura en Muralanda e instaurando una feroz dictadura, digna de la mejor tradición hispanoamericana. La posesión traumática del contorno invierte su signo y anuncia, a través del nuevo «orden» impuesto, nuevos peligros para la identidad cultural amenazada. La revolución de los niños si bien abre una nueva era, ésta no es necesariamente la de la felicidad pregonada.

LOS REFUGIOS DE LA IDENTIDAD

Una naturaleza vacía en términos humanos aparece salpicada por las pequeñas manchas de sus poblados. Son los claros abiertos en la selva a golpe de machete y purificados por el fuego; son las chatas casas de adobe, prolongación terrosa del suelo polvoriento en las pampas desoladas o en el altiplano de secos pedregales. Son las «islas» de una geografía humana implantada con dificultad en el centro de una naturaleza inhóspita por lo desconocida.

---

[40] *Ibidem,* pág. 542.

Estos breves espacios de una lenta y difícil colonización, hostigados por la vastedad circundante que los aísla, irrumpen a veces en la narrativa y estructuran una de las formas más traumáticas de la identidad cultural iberoamericana: la autárquica, gracias a la cual se reconstruyen formas del Paraíso perdido o se levantan los refugios donde se quieren preservar modos de vida arcádicos y reinstaurar una Edad de Oro contra la Edad de Hierro imperante a nivel nacional e internacional.

En la medida en que esos poblados arquetípicos de la narrativa, reflejo de los pueblos-isla de la geografía americana, están aislados, se supone que la felicidad y la armonía de sus habitantes está preservada. La identidad así protegida aparece como vulnerable, en la misma medida en que la incomunicación y el aislamiento son difíciles de mantener. Los senderos se ensanchan, dando paso a carreteras que traen las formas de la temida civilización, los claros de la selva pueden convertirse sin dificultad en pistas de aterrizaje.

El espacio americano resulta cada día más «atravesable» y la integración de las «islas» llega a darse, no sólo en los «archipiélagos» de expresiones culturales cada vez más relacionadas entre sus diferentes polos, sino a nivel de la articulación y la formación de una verdadera *urdimbre,* lo que puede llamarse sin dificultad un tejido cultural.

El estudio de las formulaciones narrativas de un espacio mítico y autárquico, generalmente concentrado en un pueblo arquetípico es, sin lugar a dudas, una de las apuestas críticas más apasionantes. A partir de la plaza de esos poblados, donde generalmente se levanta un busto a su fundador, y del eje trazado por la iglesia y el municipio en el rectángulo formado por las bocacalles abiertas a los diferentes barrios, perfectamente jerarquizados del «centro» a la «periferia» y de allí a las «afueras», una ordenación del mundo se establece tácita o abiertamente. Los ejemplos literarios de este tipo de espacio «concentrado» abundan en la narrativa iberoamericana.

El pueblo Macondo de la obra de García Márquez es tal vez el más paradigmático y recurrido. Sin embargo, pueden mencionarse sin dificultad muchos otros como el Rumí de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, El Valle de toda la obra de Adonias Filho, el Comala de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el espacio significado del *sertón* de la obra de João Guimarães Rosa, la agria Lancomilla y Millavoro en *Zurzulita* de Mariano Latorre, El Algarrobo de las novelas de Grego-

rio Manzur y la Punta Brava de *Pepe Corvina* de Enrique Estrázulas. A estos «centros ordenadores» de una narrativa y del mundo, pueden añadirse otros: Santa María en la obra de Onetti, Chimá en la de Zapata Olivella, Araguá en la de Gabriel Casaccia y los numerosos «macondos» o *maconditos*, como ha señalado irónicamente algún crítico, que proliferan en la literatura colombiana (Flor Romero, Antonio Montaña, etc.). Pero la verdad es que no importa aquí tanto hacer su lista completa, como señalar los caracteres comunes de estas entidades «topológicas» de la narrativa americana.

EL MITO DEL CENTRO. — En el origen de la creación de estos «pueblos-isla» hay un concepto que es común a todo espacio novelesco. Pecando de reiterativos vale la pena repetir que la representación de todo mundo literario, sea cual sea su dimensión, tiende siempre a «organizarse» en relación a puntos que ofician como estructuradores de la realidad. El habitante de esos pueblos necesita de la seguridad que puede brindarle un punto fijo, preferiblemente central, que le permita medir las distancias a partir de su eje y establecer un «modo» de relación con lo que resulta ser el «caos» del contorno. Toda acción, incluso la aventurada incursión en lo desconocido que lo rodea, necesita de ese soporte fijo y de la indiscutibilidad de su control. Sólo así pueden tenderse líneas y puede irse tejiendo la sutil red que conecta ese *omphalos* con el resto del mundo.

Pero una vez medida y organizada la realidad que se demarca como «espacio feliz», el círculo tiende a cerrarse sobre sí mismo, casi defensivamente, cifrando la esperanza de su independencia y autonomía en el aislamiento. Más allá del espacio narrativo de esos «pueblos-isla» empieza lo desconocido, una zona de la realidad que no se «controla» y que, por lo tanto, se teme. Todo centro establece con nitidez el perímetro preciso de su «micro-cosmos» cultural, una regla de las civilizaciones primitivas, que ha estudiado en su proyección mítica Mircea Eliade y que puede asimilarse a la significación del espacio literario americano [41]. Porque este espacio narrativo al que aludimos no es un

---

[41] En *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama, Madrid, 1967) Mircea Eliade desarrolla una interesante teoría sobre la sacralización del espacio a partir del caos y cómo se consagra un lugar para convertirlo en centro del mundo. El esquema ciudad-cosmos, como las formas de asumir la creación del mundo y los templos en que se expresa, son de

lugar geográfico puro, geométrico, homogéneo, al que se puede reconocer en la realidad, sino un particular conglomerado de simbología mítica y conocimiento estético, aprehensible únicamente a través de la percepción intuitiva.

El análisis de algunos ejemplos representativos, aun cuando se esté lejos de agotar el tema, puede ayudarnos a comprender la significación de estas pautas.

1. *El Génesis del pueblo-isla.* — Cuando José Arcadio Buendía grita: «¡Carajo! ¡Macondo está rodeado de agua por todas partes!», la imagen del pueblo-isla brota naturalmente de las páginas de *Cien años de soledad* en toda su proyección. No se trata de que José Arcadio reconstruya arbitrariamente un mapa, «exagerando de mala fe las dificultades de comunicación, como para castigarse a sí mismo por la absoluta falta de sentido con que eligió el lugar» [42], sino que la idea de la «isla» nace *versus* el concepto de continente.

Para percibir el alcance de esta imagen, hay que recordar el concepto renacentista de continente.

> Para los primeros navegantes, continente eran sólo aquellas tierras del *orbis terrarum* —Europa y el Mediterráneo. Continente tenía entonces una acepción exclusivamente cultural e histórica, no geográfica. El Macondo insular no pertenece, pues, a Occidente; no es parte del mundo europeo, sino un lugar aislado, incapacitado de alcanzar el progreso que viene del Norte, donde hay tranvías, correo y máquinas. Sin duda es una tierra sin sentido que nació mal [43].

La «fundación» de Macondo, auténtico Génesis, está unida a la idea del espacio innominado americano. Al principio de *Cien años de soledad* se explica que:

> Macondo era entonces una aldea con veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipi-

particular interés en la definición del espacio americano como necesario asidero de la identidad.

[42] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* Sudamericana, Buenos Aires, 1967, pág. 19.

[43] «Crónica de Indias» por Iris Zavala en *Homenaje a García Márquez,* obra colectiva, Las Américas Pub. Co. Nueva York, 1972, pág. 209.

taban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo [44].

La dicotomía entre el «caos» de lo innominado y el «espacio sagrado» de que habla Eliade se da aquí con particular nitidez. Es un «caos» anterior al *Génesis* y que, por lo tanto, no ha bautizado todavía la realidad circundante. El mito del *Génesis* se reproduce en Macondo en una modesta escala arquetípica, como ha destacado el crítico Ricardo Gullón:

> La tarea del Creador consiste en dar forma, transformar y adaptar a escala humana esa turbulencia caótica que sólo empezará a tener sentido cuando en ella se haga la luz y por la palabra se defina, separando unas cosas de otras y distiguiéndolas por su nombre... Las sombras se disipan y todo va quedando en su sitio, situado en un lugar preciso, cuando podemos nombrarlo. La palabra acaba con la confusión y el desorden. Al referirme al espacio narrativo ya recordé que el mundo de Macondo era, en un principio, «tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que mencionarlas con el dedo [45].

El fundador de Macondo se llama José Arcadio Buendía y «quiso erigir en la nueva tierra una «aldea feliz», arrancando a la «eterna nata vegetal y el vasto universo de la ciénaga verde», el espacio necesario para crear en él lo suyo, «la Arcadia de su sueño».

La «fundación» de Macondo es casi religiosa, como corresponde a la magia que se desprende de las revelaciones en sueños. A orillas de un río han acampado las huestes peregrinas de Buendía. Están agotadas del penoso e inútil vagar por la selva en busca de la «salida» al mar. En ese momento José Arcadio tiene un sueño:

> En aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquélla, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo [46].

---

[44] *Cien años de soledad,* o. c., pág. 9.

[45] Ricardo Gullón, *García Márquez o el arte de contar,* Taurus, Madrid, 1970, pág. 47.

[46] *Cien años de soledad,* o. c., pág. 28.

Como en el *Génesis,* es decir una vez creado y bautizado el contorno, la gran empresa en procura del Paraíso perdido, el fervor edénico, la búsqueda del oro o de la Edad de Oro y los sueños del camino hacia la utopía parecen detenerse y concentrarse en la posible «realidad» de un pueblo donde todas esas metas se objetiven. De ahí la fuerza y la intención de la conquista y la asunción de una identidad primordial en el medio de esa ciénaga insalubre. Porque —como ha señalado Raúl Silva Cáceres—, Macondo es el universo como síntesis, donde se da una particular «concentración» de la visión narrativa que se traduce en modos de «intensificación» sultimente diversificados [47].

Los límites de Macondo son muy precisos. Fuera del poblado se siente la presencia de lo «incomprensible» o peligroso para la vida comunitaria instaurada. La naturaleza circundante es un espacio «enemigo» y hostil. Sin embargo, instintivamente, los pobladores de Macondo sienten que gracias a la incomunicación en que viven se protegen las notas más específicas de su identidad. La ciénaga resulta finalmente una garantía para la preservación de la Arcadia. No es extraño, pues, que cuando José Arcadio Buendía, consciente del aislamiento en que vive, decide enviar un mensajero a la ciudad con pruebas de sus descubrimientos científicos y militares, el portador de las noticias debe sortear una serie de obstáculos dignos de la mejor tradición de los libros de caballerías.

> Atravesó la sierra, se extravió en pantanos descomunales, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo [48].

Durante años José Arcadio espera inútilmente la respuesta para descubrir ante la azorada Úrsula que: «Aquí no llegaremos a ninguna parte. Aquí nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia» [49]. Pero si el aislamiento impide que lleguen los «beneficios» científicos, al mismo tiempo garantiza la supervivencia de una

[47] «La intensificación narrativa en *Cien años de soledad* de García Márquez», por Raúl Silva Cáceres en *Homenaje a García Márquez,* o. c., pág. 100.
[48] *Cien años de soledad,* o. c., pág. 11.
[49] *Idem,* pág. 19.

forma de la felicidad simple y primitiva que Macondo encarna. En esta Arcadia se sigue viviendo en la «armonía» del mito del *bon sauvage*, en la Edad de Oro que ha tentado a la civilización occidental, mitos que alimenta García Márquez en todas sus variantes, incluidas las más estereotipadas.

Toda aproximación a Macondo, como espacio de realización primordial, se malogra por desajuste, por incomprensión o por simple dificultad en cruzar los obstáculos naturales que lo separan del resto del mundo. Este mundo autónomo y cerrado tiene similitudes con el Comala de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, ya que en ambos —como ha señalado Suzanne Jill Levine— «la búsqueda de la identidad no es únicamente individual o familiar, sino también nacional o cultural»[50].

Pero en ambos, además, se narra la «fundación» y el «aniquilamiento» de un mundo autónomo y cerrado. En Comala, sin embargo, la contraposición del pasado mítico y la decadencia del presente se da desde el principio. Comala, más que el lugar donde acaece la acción de *Pedro Páramo* es el fantasma de lo que fue: casas vacías, «puertas desportilladas, invadidas por la hierba». La mirada de personajes como Dolores Preciado está marcada desde el principio por la añoranza de un pueblo que «huele a miel derramada», con «llanuras verdes» y con «el olor de la alfalfa y el pan». La Edad de Oro pertenece definitavemente al pasado, porque ahora se sospecha el dominio de la muerte, poblado de seres misteriosos y voces de ultratumba.

Como ha señalado Octavio Paz:

> Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno [51].

En *Cien años de soledad* el proceso de transformación del Paraíso en infierno es mucho más lento. La evidencia del cambio y de la destrucción final de Macondo se va dando desde «fuera».

---

[50] Suzanne Jill Levine, *El espejo hablado,* Monte Ávila, Caracas, 1975, pág. 29.

[51] Citado por Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta,* o. c., pág. 29.

Como ha destacado René Jara Cuadra:

> Macondo es un pueblo mítico que sufre los efectos aniquiladores de sucesivas plagas que, proviniendo del exterior, desanudan las potencias destructivas internas. La historia de Macondo sólo conoce dos etapas: antes de los gitanos y después de los gitanos.

Con los gitanos aparece el aprendizaje estéril y libresco de los adelantos científicos, la pasión emigratoria que los separa de la tierra nativa para colmarlos de experiencias inútiles pero, sobre todo, a partir de ese momento, la política obliga al individuo a luchar por esquemas abstractos que no logran entender:

> Consagra la dependencia de poderes extraños a los generados por la propia comunidad, introduce el terrorismo y propicia revoluciones sin sentido, genera la tiranía política y el delirio de poder, destruye la amistad y los valores familiares. Finalmente, el dinero trae la ambición y el espíritu burgués, el lujo y las costumbres sociales, el orgullo y la aparentación, la prostitución, el homosexualismo, el desenfreno de placeres, la moda, la coquetería [52].

Apolinar Mascote, enviado por el gobierno como representante de una autoridad remota y central, «racionaliza» la ciénaga que rodea a Macondo, abre los caminos y hasta la vía ferroviaria que trae consigo los poderes de la compañía bananera. Ese mismo tren se lleva al final los cadáveres del personaje «colectivo» de Macondo masacrado por el poder «central» lejano.

Los mensajeros que han cruzado las ciénagas son finalmente los asesinos de la inocencia, los mercaderes de la Edad de Hierro, quienes imponen los parámetros de otra identidad, teóricamente más moderna, pero en todo caso más cruel.

2. *La Arcadia en los Andes.* — Rumí es una montaña de los Andes peruanos que da nombre a un pueblo que se levanta en una de sus laderas. Allí viven unos quinientos indios en casitas de tejas rojas o grises, con paredes amarillas o violetas o cárdenas, según el matiz

[52] René Jara Cuadra, *Tierra y mundo en la novela contemporánea,* o. c., pág. 61.

de la tierra que las enlucía. Como dice el alcalde de Rumí, Rosendo Maquí:

> Era hermoso de ver el cromo jocundo del caserío, y era más hermoso vivir en él. ¿Sabe algo la civilización? Ella, desde luego, puede afirmar o negar la excelencia de esa vida. Los seres que se habían dado a la tarea de existir allí entendían desde hacía siglos, que la felicidad nace de la justicia y que la justicia nace del bien de todos. Así lo habían establecido el tiempo, la fuerza de la tradición; la voluntad de los hombres y el seguro don de la tierra. Los comuneros de Rumí estaban contentos de su vida [53].

Con este sencillo silogismo —la felicidad nace de la Justicia y ésta del Bien de todos— y el doble mecanismo asegurando la fórmula: Aislamiento y paso del tiempo «homogéneo», se asienta la tradición en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Los días en la comunidad son idénticos, el tiempo es circular, los períodos del año se repiten cíclica y rítmicamente:

> La vida continuaba igual, pues, plácida y tranquila. Un día va a pasar, mañana llegará otro que pasará a su vez y la comunidad de Rumí permanecerá siempre [54].

La tierra en que se funda este simple esquema debe ser una tierra que produce como el vientre de una mujer fecunda. El ritmo del tiempo y de las estaciones del año reaparecen en sus entrañas: las cosechas y la fertilidad son también circulares. Ante una realidad tan perfecta es posible interrogarse: ¿Por qué debe cambiar la forma de vida de la comunidad indígena si la tierra sigue dando su fruto cada año? Si cada verano se recoge el trigo y el maíz y la vida sigue su ritmo, nada «debe» cambiar. Mejor aún, nada necesita cambiar. Por lo tanto, «la comunidad de Rumí permanecerá siempre» [55].

Esta permanencia natural del espacio (la tierra) y el tiempo (las cosechas) necesita, a su vez, de hombres que no cambien. «Una espiga se parece a otra y el conjunto es hermoso» y «un hombre se parece a otro y el conjunto también es hermoso», se proclama, anunciando

[53] Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* Aguilar, Madrid, 1959, pág. 341.
[54] *Ibidem,* pág. 346.
[55] *Ibidem,* pág. 349.

que la «homogeneidad» del tiempo y del espacio debe completarse necesariamente con la de los hombres percibidos como un pueblo, cuyo conjunto representa una identidad colectiva, una «colectividad» unida en su destino y sus ambiciones. La trilogía de valores del mundo primitivo andino queda así estructurada con las nociones de los ritmos del tiempo, la Pacha-Mama (la tierra) y la comunidad, perfeccionando el arquetipo que garantiza la paz y la armonía de Rumí.

> Para Rosendo Maquí la tierra es la vida misma y no recuerdos. Esa historia parecía muy nutrida. Repartidos tales sucesos en cincuenta, cien, en doscientos o más años —recordemos que él sabía de oídas muchas cosas—, la vida comunitaria adquiere un evidente carácter de paz y uniformidad y todo su verdadero sentido en el trabajo de la tierra. La siembra, el cultivo y la cosecha son el verdadero eje de sus existencias. El trigo y el maíz —bendito alimento— devienen símbolos. Como otros hombres edifican sus proyectos sobre empleos, títulos, artes o finanzas, sobre la tierra y sus frutos los comuneros levantaban su esperanza. Y para ellos la tierra y sus frutos comenzaban por ser un credo de hermandad [56].

La autarquía de Rumí va más allá de la significación del caos que permitió la fundación de Macondo. Rumí no sólo propone la vida «áurea» del Paraíso perdido, sino además una forma del «progreso». Los muros de la escuela en construcción lo anuncian junto a la presencia soberana de la Iglesia y a la forma de gobierno que rige la comunidad. Sobre este punto, ha escrito Tomás Escajadillo:

> Para mí es evidente que Rumí significa un territorio ideal en el que un modelo de vida claramente colectivo, de economía cerradamente socialista, recibe el «injerto» de instituciones y prácticas sociales de carácter positivo de la «democracia representativa» (por ejemplo, el funcionamiento del «cabildo» de Rumí, con la plena representatividad de los hombres mayores de la comunidad). Desde luego que esta institución tiene un origen histórico concreto vinculado a los «cabildos» coloniales, pero la intención del novelista es fusionar, en actitud idealizadora, prácticas «democráticas» a un molde «socialista» [57].

---

[56] *Ibidem*, pág. 515.

[57] «Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno* por Tomás Escajadillo en *Ciro Alegría: trayectoria y mensaje* textos reunidos por Dora Varona, Edic. Varona, Lima, 1972, pág. 20.

La paz reina entre los comuneros que se repiten, como los *vallinos* de *La serpiente de oro* del mismo Ciro Alegría: «Aquí es bello existir, hasta la muerte alienta vida». La armonía está garantizada gracias al hecho de que las «puertas» de acceso al «paraíso» son estrechas y, generalmente, únicas. «La puerta es estrecha y angosto el camino que conduce a la Vida y pocos son los que lo encuentran», dice el Evangelio. Una puerta que es «filo de navaja» en el *Khata Upanisad* hindú y que en *El mundo es ancho y ajeno* es un sendero estrecho y peligroso comunicando Rumí en las montañas con el resto del mundo. Sólo recorriéndolo, bordeando precipicios y simas cortadas a pico, el sendero llega a unirse a un camino más ancho que «venía de regiones y pueblos igualmente lejanos y desconocidos». Un camino que, además, ejerce sobre los comuneros: «una sugestión inquietante y misteriosa».

Sin embargo, por el «filo afilado de la navaja» penetra el mensajero de la destrucción de Rumí. Cuando el estrecho sendero de acceso se ensancha y se transforma en camino que puede transportar las fuerzas «externas», la comunidad indígena es aniquilada. El aislamiento se quiebra: el latifundio avanza y los *gamonales* se apoderan de la tierra, fundamento de la trinitaria armonía de Rumí. La nueva Ley no es Justicia y, por lo tanto, no podrá ser nunca Felicidad y menos aún Bien de «todos». Es una ley de los «otros», de los de «afuera», y por lo tanto es destructiva.

3. *La destrucción del centro.* — En *Tungsteno* de César Vallejo se repite este esquema. Quivilca, en el departamento de Cuzco, es otro pueblo-isla de existencia armónica e idealizada. Sin embargo, la vida edénica de los indios *soras* de esa comunidad es abruptamente destruida por la explotación minera de la lejana y anónima firma neoyorquina *Mining Society*. La ingenuidad y la pureza indígena ceden ante la inescrupulosidad de los audaces aventureros que llegan a Quivilca atraídos por la fiebre comercial suscitada por el nuevo yacimiento.

La destrucción y la muerte de «la rosa de los llanos», el hermoso nombre con que Miguel Otero Silva bautiza a Ortiz, aparece en el propio título de la novela: *Casas muertas*. La casa, centro y hogar, nucleo aglutinante de la familia, está muerta desde el principio. Sus habitantes se han ido para engrosar el número de explotados en las grandes compañías petroleras que aparecen en provincias vecinas, vasta columna

representativa del éxodo rural que desangran los «pueblos-isla» hispanoamericanos en beneficio de los centros urbanos, los que son los nuevos protagonistas colectivos de la narrativa.

En esas capitales, verdadera «tierra de nadie» como la bautiza Onetti y la rebautiza Cortázar, en esa «bestia de un millón de cabezas» como llama Enrique Congrains Martín a Lima en *No una, sino muchas muertes* (1967), la «Cacodelphia» del *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, la identidad cultural no está poseída violenta o anacrónicamente, sino simplemente alienada. Porque a diferencia de la posesión ensalzada que caracteriza la narrativa de los pueblos-isla, verdaderos arquetipos del paraíso o la Edad de Oro perdidos, las ciudades hispanoamericanas carecen de una mitología y una mística.

Si la identidad cree expandirse en la armonía de la naturaleza, el protagonista de la cuentística o novelística urbana siente por el contrario desasosiego, desajustes existenciales y generalmente una gran soledad. Las ciudades americanas no ofrecen un apego literario del tipo existente en las capitales europeas a partir del romanticismo, a excepción de las que pintan las estampas costumbristas de algunas capitales coloniales como Lima, Bogotá, México o La Habana, para desmentirlas agriamente en el siglo XX. De las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma a *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy; de las amables crónicas del italiano Gemelli Careri sobre el México del siglo XVII a las novelas de Mariano Azuela, como *La luciérnaga,* aludiendo a la atracción que ejercen «las luces de la ciudad» sobre el emigrante campesino, y a esa especie de Diablo Cojuelo que levanta los techos de las casas de ciudad México para descubrir miserias e hipocresías en *La región más transparente* de Carlos Fuentes, la narrativa urbana hispanoamericana se convierte en el reflejo de esa visión caótica que pinta humorísticamente Leopoldo Marechal.

4. *Los pueblos arquetípicos.* — Sin embargo, otros pueblos-isla de la narrativa hispanoamericana logran sobrevivir a los cambios o integran en un proceso de perfecta aculturación el mito y la realidad, siendo difícil percibir cuál es el límite que separa la ficción de la historia. «El Valle», presente en toda la obra de Adonias Filho de *Os servos da Morte* (1946) a *Leguas da promisão* (1972), pasando por *Memorias de Lázaro* (1952), *Corpo vivo* (1962) y *O Forte* (1965), constituye

un excelente ejemplo. En ese «centro», vagamente situado en el interior del Brasil, no lejos de Bahía, la condensación dramática en los límites de una comarca sin escapatoria, sin resquicios para la huida, permite que las trampas se ciñan ajustadamente a un ritmo y una tensión sin concesiones.

El universo de Filho es perfectamente autónomo. Por lo pronto, a partir de su estilo, que ha transformado la lengua portuguesa desde «dentro», como ha hecho el otro gran narrador brasileño João Guimarães Rosa. Pero también gracias a argumentos y a tramas narrativas que pueden parecer sanguinarias o truculentas fuera del cerrado contexto del pueblo en que están confinados sus desenlaces. Sin embargo, aunque su mundo narrativo parezca oclusivo y el destino parte de una fatalidad que se acepta resignadamente, los personajes de Filho se debaten por encontrar su propia definición. El propio autor lo insinúa a través de uno de sus personajes:

> O homem, pensou, é apenas o ensaio, simples experiência para determinar o ser definitivo [58].

Un hombre americano —podríamos añadir—, que intenta asir una forma de identidad a través de la posesión desesperada de un espacio, aunque aparezca reducido al «micro-cosmos» de una aldea aislada.

En el pueblo «El Algarrobal» de las novelas *La garganta del águila* (1978) y *Solsticio del jaguar* (1980) de Gregorio Manzur, con la presencia cotidiana de leyendas que se viven naturalmente y la antropomorfizada de los dioses que —al modo de la mitología clásica— coexisten y entrecruzan sus propias existencias con los humanos, la identidad del hombre contemporáneo se enriquece con sus raíces indígenas prehispánicas. Manzur no teme el injerto y a la sombra del «algarrobo» nos recuerda que este es un árbol originario del Oriente, es decir, «importado» a América, pero hoy perfectamente enraizado en su territorio, hasta el punto de que nadie se atrevería a cuestionar su presencia en el paisaje de la pre-cordillera de Mendoza, donde da nombre a un distrito de la provincia novelesca de Las Heras.

---

[58] Citado por Assais Brazil en su ensayo crítico *Adonias Filho,* Organizaçao Simões, Río, 1969, pág. 65.

Curiosamente, el mismo símbolo del algarrobo, da también nombre al pueblo mítico de «Algarrobos» que «funda» literalmente Gerardo Mario Goloboff en su novela *Criador de palomas* (1984), nostálgica reconstrucción de un mundo no sólo lejano en el espacio, sino en el tiempo. La infancia de un huérfano en un pequeño pueblo aislado en la vasta planicie argentina, es reconstruida con cariñoso afecto, pero sin sentimentalismo. A partir del «centro» de Algarrobos, delimitado por sus «doce manzanas de asfalto», y rodeado por un círculo más amplio de casas levantadas sobre la tierra, el mundo infantil adquiere una dimensión y una perspectiva, a la que no es ajena el orden familiar de hermanos, tíos y primos y cuyo símbolo «integrador» es la jaula armada pacientemente por el Tío Negro, gracias a la cual el niño se transformará en «criador de palomas».

En ese pueblo arquetípico, cuyas imágenes se refuerzan por la memoria selectiva que le da el tiempo transcurrido, hay, sin embargo, un elemento desestabilizador por lo contrastante. La casa del «Conde», donde todo es mucho más grande, «el techo muy alto», permite al niño descubrir otro aspecto de la realidad y, sobre todo, que «es pobre».

> En un instante, al agacharme, Ivana, en su jardín, me dice: vos sos pobre.
>
> Miro sus bucles rubios y su frente blanca, los ojos muy azules, movedizos, y no contesto nada.
>
> Vos vas a la escuela de los pobres, yo voy a la de la señorita Elvira...
>
> ¿Y qué hay? exploto conteniéndome.
>
> Y yo estudio inglés y el piano, y danzas, y francés. No puedo ser tu novia [59].

Pero en el mundo «alternativo» de la cría de palomas, el protagonista puede ir creciendo y volcando sus afectos. Las palomas le permiten transferir el amor rechazado y en la sublimación en que imaginativamante bautiza a cada una de ellas con nombres femeninos —Florencia, Blanca, Clara, Verana, Pampeana...— va desarollando su propia personalidad: «Me prodigaron su calor, su compañía», una relación sutilmente establecida que va de «la crianza a la caricia, del sueño al impo-

[59] Gerardo Mario Goloboff, *Criador de palomas*, Bruguera, Buenos Aires, pág. 63.

sible, de la ilusión al llanto», pero que le anuncian un tiempo en que «al fin estaré solo, y el verdadero tiempo comenzará a crecer».

5. *La inversión del mito: del Paraíso al infierno.* — Pero si bien estos autores identifican el paraíso con las calles de un pueblo creado por ellos mismos, garantía de la omnisciencia indiscutible de sus poderes, otros sospechan que es justamente el infierno el que se encierra en la posesión traumática de un contorno aislado.

El esquema de Areguá, el pueblo paraguayo donde se desarrolla *La babosa* (1952) de Gabriel Casaccia, invierte el modelo arquetípico de la posesión ensalzada del espacio americano y de la identidad autárquica generada gracias a su idealización. Esta inversión se realiza a través de los tipos de acción:

1) «Mecanismos externos»: Areguá es la estación balnearia veraniega de Asunción y aunque está bucólicamente levantada en las orillas del lago Ipacaray, el espacio campestre, teóricamente positivo, se transforma en negativo por el simple hecho de que sus habitantes pueden «comparar» dos tipos de realidades. La falta de comodidades puede ser «contrapuesta» al *confort* de la capital, por lo que las condiciones primitivas de vida se manifiestan como inconvenientes.

A través del protagonista Ramón Fleitas, aparece claramente explicitada esta inversión. Contra lo generalmente ensalzado por la narrativa del pueblo-isla arquetípico, Fleitas se siente mejor en la calle céntrica y bulliciosa de Palmas, en pleno corazón de Asunción, que en su pueblo:

> Olvidó por un instante sus desazones, sumergiéndose, como en un baño de ruido y movimiento, en la vía más concurrida y de más prestigio de la ciudad. Ramón amaba la calle Palmas y en medio de su trajín y movimientos sentíase en un ambiente familiar.

Por el contrario:

> En los atardeceres silenciosos de Areguá, lo que más añoraba era los atardeceres de esa calle con sus mentideros y sus corrillos iluminados por las luces de sus escaparates [60].

[60]. Gabriel Casaccia, *La babosa*, Cedal, 1967, pág. 74.

La paz y el silencio, elogiados en la literatura arcádica, se convierten aquí en un silencio impresionante, «parecido al silencio de los camposantos», tan distinto a aquel otro, al que se hace de pronto y momentáneamente en medio del ruido y del trajín. «El silencio de Areguá no era silencio de la vida, sino el silencio de las cosas muertas. No era tétrico, pero parecía eterno» [61].

Los «polos» de atración vital e intelectual de un habitante de Areguá no están en el centro del pueblo, sino «afuera»: en Asunción o en Buenos Aires, pero nunca entre sus casas calificadas de «poco acogedoras.» El desprecio por el pequeño mundo local es su lógica consecuencia y apenas se habla en una oportunidad de hurgar:

> En ese humilde trozo de tierra y en el alma pacífica e ingenua de sus pobladores, hasta dar con la pepita que ellas encerraban.

Instante en que también se sospecha que el alma se puede impregnar de:

> Un agreste sabor a montes y yerbas e infundirle algo de esa rudeza apasionada y fuerte que tienen los sentimientos de los hombres del campo [62].

2) «Mecanismos internos de destrucción»: Los gérmenes de la destrucción del centro pueden estar también en el interior de la misma estructura del pueblo. Cassacia no sólo los diagnostica ferozmente, sino que a partir de ellos efectúa un análisis de muchos de los males que pueden ser representativos no sólo de un rincón del Paraguay, sino de una América carente de factores suficientes de «integración» y enfrentada en nacionalismos o particularismos estériles que hacen estallar todo esfuerzo de unidad.

El principal factor de división es el generado por «el chisme», difundido hábilmente y convirtiendo en una realidad el dicho: «pueblo chico, infierno grande»:

> Doña Ángela recibía un gozo especial en ir arrastrando los chismes como una baba, de aquí para allá, de esta casa a la de más allá.

---

[61] *Idem,* pág. 229.
[62] *Ibidem,* pág. 14.

Como toda murmuradora, Doña Ángela:

> Aumenta las cosas, las agranda, pero no inventa. He notado que en sus habladurías siempre hay aunque sea un grano de verdad, que ella hace rodar para que crezca [63].

Los anónimos, como en *La hojarasca* de Gabriel García Márquez, circulan en Areguá completando este mecanismo interno de desintegración de la comunidad, tal como se refleja en sus propias instituciones tambaleantes. La iglesia tiene un Padre, el Padre Rosales, que es español, es decir «extranjero», y lo único que quiere es volver a su pueblo natal de Arine en Galicia. La Comisión Pro-Templo fracasa en sus gestiones porque sus integrantes están enemistados entre sí, fundamentalmente como resultado de los chismes de Doña Ángela. El latifundio, propiedad de los Barrrientos, asfixia toda posibilidad de expansión de Areguá en las orillas del lago y, sobre todo, las de poder tender una vía de ferrocarrril que la «comunique» más fácilmente con el exterior. Las fuerzas «vivas» de la Comunidad se desgarran en bandos opuestos que se neutralizan mutuamente. Los esfuerzos de los «progresistas» agrupados en la asociación «Los Amigos de Areguá» chocan contra el Comisario de policía Policarpo Arana.

Pero sobre todo y sobre todos, son el aburrimiento y la rutina los que convierten Areguá en un infierno. Días iguales para Teófilo Barrios («quince años igual en las aguas muertas de ese rincón campesino»), atrapado por hábitos pequeños y mezquinos; días iguales para Rosales:

> ¡En Areguá veinte años!... En Areguá el tiempo se duplica, se triplica. Son sesenta. No es cierto que el tiempo sea igual en todas partes y para todos. Nuestra vida es la medida del tiempo. Tal vez usted no tiene idea de lo que son veinte años vividos sin interrupción en un pueblo como Areguá. Al final se le cambia a usted hasta el alma. Los pueblos reducen y achican el alma de sus habitantes, como si la metiesen dentro de un zapato chino [64].

No es extraño, entonces, preguntarse:

---

[63] *Ibidem*, pág. 31.

[64] *Ibidem*, pág. 233.

> ¿Por qué cuando se muere alguien es como si nadie se muriese? ¿Por qué cuando alguien se muere todo sigue igual? ¿Por qué uno se muere tan solo? [65].

Otras obras pueden darnos una inesperada respuesta a estas preguntas. Lejos de la muerte y del aburrimiento, pero cerca del infierno, a través de una burlona parodia, Machado de Assis en la novela corta *El alienista* (1882) narra cómo Itaguaí, situada en un perdido rincón del Brasil, se dota orgullosamente de un Hospital psiquiátrico. Tener su Manicomio es tan importante como tener su Escuela, su Iglesia y otras instituciones prestigiosas de las que los pueblos-isla de la vida arcádica quieren dotarse cuando aspiran a ingresar en la modernidad.

A través de esta novela, Machado de Assis se burla abiertamente de los ideales de progreso y del cientificismo positivista en boga en su época. Entre el médico Simón Bacamarte, consagrado a «la salud del alma» y el entusiasta farmacéutico Crispín Soares, se construye y se inaugura la Casa Verde, el manicomio del pueblo al que afluyen locos de todo tipo hasta el punto de convertirse en una auténtica «población». «El Padre Lopes confesó que no había imaginado la existencia de tantos locos y menos aún lo inexplicable de algunos casos», se dice irónicamente el autor.

Pero como sucede en tantos «hospitales psiquiátricos», esa Casa se convierte en una forma de prisión para disidentes, heterodoxos y en un instrumento del poder que, poco a poco, concentra el médico. Del poder a la dictadura y de ésta al terror. La alegoría es clara y directa, porque de ella se pasa a la rebelión encabezada por el barbero Porfirio y luego a una revolución triunfante.

Pero el proceso se repite. El barbero —una vez en el poder— también utiliza al alienista, quien no duda en ponerse a su servicio. La ciencia no tiene moral, parece sugerirnos Machado de Assis. Sirve tanto a *Tirios* como a *Troyanos*. Bajo el nuevo gobierno la locura se convierte no sólo en un mal peligroso, sino generalizado, hasta el punto de que la práctica del amor es signo de locura.

Aparecen «Comisarios» que ejecutan las órdenes del alienista y una estructura totalitaria se pone en funcionamiento. Casi todo el pueblo

---

[65] *Ibidem*, pág. 254.

termina internado por una razón u otra. Llegado ese momento sólo queda soltarlos a todos, transfiriendo la prisión al propio pueblo en su totalidad y convertir la Casa Verde en la residencia en que pasa a vivir el propio alienista.

En ese momento planea ya la duda de quién es normal y quién el loco, duda que Machado de Assis tiene la habilidad de no disipar y en nombre de la cual el pueblo arquetípico del inicio de este capítulo ha invertido su signo en forma irreversible. Pero uno y otro forman parte de la identidad, si no esquizofrénica, por lo menos desgarrada en un dualismo no resuelto, en la que se expresa contradictoriamente el «ser» de América y en la cual son tan válidos Macondo, como Rumí o el inefable Itaguaí.

CAPÍTULO II

DEL PARAÍSO PERDIDO A LA UTOPÍA DE LA ESPERANZA

En un mundo cuyos valores se sienten amenazados por la disolución o el cambio revolucionario, la novela ha constituido muchas veces el refugio donde el escritor ha creído poder salvar sus más preciados «tesoros» personales. El fenómeno se ha agudizado en el siglo XX. De ahí las grandes novelas totales y totalizadoras, donde autores como Proust, Joyce, Musil, Mann, Gadda y tantos otros han amontonado en forma barroca las pertenencias de una civilización que temían sería barrida por el viento de la historia. Gracias a esa preocupación, la novela ha dejado de ser el simple reflejo de una peripecia exterior, novelización de una «comedia humana» con estilos más o menos realistas, para convertirse en una compleja estructura de formas variadas, pero concebidas siempre como un auténtico «sistema alternativo» a la realidad.

¿No reclamaba acaso Robert Musil que «los hombres no pueden vivir sino según un orden», para lamentarse luego que «la vida que nos rodea no tiene ideas ordenadoras» y que es necesario que la novela proponga alternativas a «la nueva Babilonia demente, con mil voces, mil pensamientos, mil músicas diversas»? [1]. Esas mil voces y pensamientos diversos aparecieron durante muchos años como expresión de

[1] Citado por Ernst Fischer en «La obra de Robert Musil», revista *Union,* N.° 31, año IV, pág. 24, La Habana, julio-septiembre, 1965.

un arte revolucionario. Sin embargo, se ha sospechado luego que eran parte de un movimiento esencialmente conservador. Quienes fueron iconoclastas de la forma no eran sino los guardianes celosos de los tesoros de la civilización occidental amenazada.

Como ha señalado George Steiner en *After Babel* [2], esta estrategia de «acumulación del pasado» en nuevas formas, *pastiches, reprises,* se ha dado simultáneamente en todas las artes. Stravinski, en música, ha recapitulado y traducido en su propio lenguaje el proceso musical que va de Gesualdo a Webern; Picasso, en pintura, cita explícitamente a Rembrandt, Goya, Velázquez y Manet, obligando a «ver de nuevo» el pasado a la luz de nuevas técnicas; T. S. Eliot, en poesía, incorpora a su largo poema *The Waste Land* referencias culturales que «hay que salvar»; Ezra Pound en sus *Cantos,* ensambla los restos de un mundo amenazado. ¿No es, acaso —y sin parecer exagerado— la técnica del *collage* utilizada en diversas artes, expresión de ese mismo movimiento que intenta proteger los menores indicios y señales de la civilización?

La primera tentación, al terminar de leer *Paradiso* de José Lezama Lima, sería situar esta obra entre las «construcciones» literarias que almacenan desordenadamente las pertenencias vitales y culturales del escritor que se siente amenazado por el cambio histórico. Todo parecería guiar la lectura en esa dirección: el rescate de la infancia del poeta, verdadero paraíso que se supone perdido, la reelaboración de la «saga» familiar, la consagración de una Edad de Oro criolla que deja paso a una nueva realidad y, finalmente, las experiencias iniciáticas en el mundo de la poesía.

La propia estructura de la obra permitiría visualizarla como un verdadero díptico, cuya primera «hoja» estaría formada por la reconstrucción y el rescate del «paraíso perdido» familiar, parte que ocuparía los primeros siete capítulos de la obra. La segunda «hoja» del díptico estaría formada por la «iniciación» de José Cemí al mundo exterior y a la poesía, oficiando el capítulo octavo como las «bisagras» que unen las dos partes del «retablo». En la primera, podrían descubrirse similitudes con *A la busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y, en la segunda, con las novelas iniciáticas, *Bildungsroman,* del tipo de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce.

---

[2] «Topologies of culture» en *After Babel* por George Steiner, Oxford University Press, London, 1977, pág. 466.

En general, la crítica ha orientado su análisis en esta dirección. Así, Julio Ramón Ribeyro ha definido a *Paradiso* como «una autobiografía creadora», utilizando las palabras de George Painter sobre Marcel Proust y subrayando el carácter de «novela de formación, de educación y de aprendizaje» que las emparenta, verdadero itinerario espiritual de un personaje que culmina con el descubrimiento de su vocación artística [3]. En el mismo sentido, Julieta Campos ha destacado el carácter de novela iniciática, aventura de penetración «en el arte de vivir y en el sentido de la vida» [4] y Julio Ortega la ha caracterizado como una crónica familiar, cuyo *axis mundi* es el hogar, fuego central e imagen por excelencia, tema de la primera parte, y tierra firme de las exploraciones de José Cemí, en la segunda [5].

Sin embargo, más allá de la recreación de un mundo familiar y juvenil, cargado de todos los recuerdos que hay que «salvar», Lezama intenta en *Paradiso* algo que puede parecer desmesurado: fundar novelísticamente su sistema poético, «esa cosmogonía donde la poesía pueda sustituir a la religión, un sistema poético más teológico que lógico» [6]. Por esta razón, se puede decir sin exagerar que esta novela desborda los esquemas de toda novela iberoamericana o de la literatura universal con la que se la compare y se nos ofrece como una compleja *summa* cuyo análisis merece hacerse en detalle.

Lo primero que surge desde la perspectiva que proponemos es que el paraíso de *Paradiso* no está constituido únicamente por la nostalgia de la infancia y del tiempo pasado. *Paradiso* es no sólo el «tiempo perdido», sino además el espacio que se construye con la escritura y que, al leerse, conduce por caminos de deleite. Su paraíso es presente: «El momento de la lectura y el momento de la escritura». De esta

---

[3] Prólogo de Julio Ramón Ribeyro a la edición de *Paradiso* publicada en Lima en 1968 en ocasión del Primer Festival del disco-libro cubano.

[4] «Lezama o el heroísmo cubano» por Julieta Campos en *Vuelta*, N.° 57, México, 1981, págs. 48-50.

[5] *La contemplación y la fiesta* por Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1969, págs. 77-177. Esta visión del hogar como *axis mundi* adquiere para Ortega una resonancia de destino casi religioso y abre el cauce que conduce al advenimiento de José Cemí como poeta.

[6] Introducción de Eloísa Lezama Lima a la edición de *Paradiso* publicada en Madrid en 1980, pág. 31.

manera, el paraíso que crea la palabra es intemporal, no tiene pasado ni futuro, ya que renace en cada ser que se acerca a su espacio y quiere disfrutar de la resurrección en tiempo presente que procura la lectura de sus páginas. *Paradiso* crea una eternidad: la vivencia de la imagen.

1. LAS VIVENCIAS DE LA IMAGEN

La imagen es la «realidad absoluta» [7]. «La imagen es la causa secreta de la historia —escribió Lezama al inicio de su ensayo sobre el Movimiento 26 de Julio—. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad». Sin embargo, para que se realice en su «posibilidad»:

> La imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico [8].

La fuerza de esta «idea-hipótesis» es tan grande en la obra de Lezama, omnipresente no sólo en *Paradiso* sino en muchos de sus relatos y en su poesía, que llega a transformar el esquema de la recreación de un paraíso perdido en una verdadera «posibilidad» de utopía de la «esperanza».

Antes de seguir adelante un distingo conceptual se impone.

En teoría, se puede hablar, por un lado, de utopías que reivindican el pasado de una Edad de Oro o un paraíso perdido *Illo tempore* y, por el otro, de utopías que apuestan con esperanza a un mundo futuro mejor. Son los «tiempos ideales» o «tiempos del anhelo» de que hablan filósofos, escritores y poetas.

En la práctica, el hombre se sitúa mucho más ambiguamente entre estas dos imágenes del paraíso: el que espera con ilusión y el que la-

[7] «*Paradiso*: la recuperación del paraíso» por Juan Coronado, Revista *Plural*, N.° 124 (México, enero, 1982).

[8] *Imagen y posibilidad*, recopilación de artículos y ensayos dipersos de José Lezama Lima (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981), pág. 19.

mentablemente ha perdido. Y ello porque la imagen del paraíso es dinámica y no estática. Se tiende casi siempre a revestir de «buenos recuerdos» y a idealizar todo lo que va siendo pasado, al mismo tiempo que se van neutralizando las ilusiones futuras que se aproximan a la vida presente.

En este contexto es más fácil imaginar la felicidad en tiempo pasado. Se recuerda algo con melancolía o tristeza, permitiendo una reclasificación de experiencias y una revalorización del pasado a la luz de la sabiduría implícita en la filosofía del tiempo. Esta revalorización es más una justificación de la vida que una aceptación resignada de su acontecer. Como ha escrito Jean Cazeneuve, se puede hablar de «un reconocimiento hacia todo lo que es recuerdo» [9], reconocimiento en el doble sentido de la palabra:

—Lo que supone como recuerdo y «situación» en la «memoria» (reconocer algo que pasó);
—y lo que es «gratitud» y agradecimiento (reconocer su importancia).

Paradiso se divide ambiguamente entre estos dos paraísos. José Cemí «reconoce» lo que es recuerdo a través de la reconstrucción de un tiempo que ha teñido la nostalgia, pero también apuesta a una utopía de la esperanza hecha de maduración y no de derrota y, sobre todo, de una vital incursión en el mundo exterior, donde si bien acechan los «peligros», la condición del paraíso se encuentra en alguna parte. Al cruzar los puentes que separan su hogar de la realidad de «fuera», gracias a los amigos que sustituirán a la familia, José Cemí deja un círculo del paraíso para ingresar en otro. Ello es posible, además, porque el hogar-centro de su infancia está situado en una isla, la isla de Cuba.

LA ISLA COMO PARADIGMA UTÓPICO

Casi todas las utopías han sido imaginadas en islas, en todo caso en lugares siempre a*isla*dos. La imagen de la isla evoca en general la del paraíso. Al estar «cortada» la isla del resto del mundo por el mar que la rodea, ese aislamiento parece protegerla y permite imaginar con

[9] *Bonheur et civilisation* por Jean Cazeneuve (Idees/Gallimard, París, 1966), pág. 85.

más facilidad en su espacio lo que es «otro», lo que puede ser «otro mundo» alternativo donde la felicidad sea posible.

> La isla es la patria de la utopía. De Tomás Moro a Samuel Butler, cuando un escritor ha buscado nuevos cielos y una nueva tierra para domiciliar la edad de oro o el contrato social, el tema mítico de la isla se impone con tanta frecuencia que no puede ser otra cosa que una exigencia necesaria al ser humano,

ha escrito George Gudsorf [10]. Este mundo cerrado en sí mismo, autárquico, se puede imaginar como sinónimo de perfección. «La utopía no necesita ni del mundo exterior ni de un cambio interno», ha afirmado, por su parte Ralf Dahrendorf [11].

No es extraño, entonces, que ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada crean que Tomás Moro se había inspirado en la isla de Cuba, tal como la había descrito Pedro Mártir en sus *Décadas del nuevo mundo,* para concebir su isla de Utopía [12]. José Juan Arrom insiste que «el paraíso de Lezama Lima es Cuba», y escribe:

> Con esta imagen paradisíaca de Cuba, Lezama continúa una tradición que comienza con las páginas que Colón pergeña al descubrir la edénica belleza de la isla recién descubierta, se extiende a lo largo de la poesía cubana de todos los tiempos, y se afirma en la novela de José Antonio Ramos que precisamente se titula *Coaybay* [13],

especie de utopía política publicada en 1927 y en cuyas páginas es posible descubrir los rasgos de Cuba.

El propio Lezana Lima ha declarado que:

> Como cubano he podido escribir un *Paradiso.* Entre nosotros, paraíso es como naturaleza, no como símbolo o arquetipo. El hombre primitivo que habitó nuestras tierras es uno de los misterios humanos más cerca de lo angélico que hayan existido; fue, pudiéramos decir, la primera modalidad carnal de lo que he llamado el genitor por la imagen [14].

---

10 *Mythe et metaphysique* por George Gudsorf (Flammarion, París), pág. 246.

11 *Uscire dall' Utopia* por Ralf Dahrendorf, Bologna, 1971, pág. 3.

12 «En el nuevo mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba», ensayo incluido en *En torno a Kafka y otros ensayos* por E. Martínez Estrada (o. c.), pág. 221.

13 «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima», por José Juan Arrom en *Revista Iberoamericana,* N.° 92-93, julio-diciembre 1975, pág. 471.

14 «Entrevista con José Lezama Lima» por Eugenio Nieves, *Árbol de letras,* Santiago de Chile, vol. 2-11, julio 1969, pág. 21.

En un coloquio con Juan Ramón Jiménez, Lezama ya había planteado en 1937, la peculiar sensibilidad que ofrecen las islas y los temas del «insularismo» paradisíaco.

Lezama Lima fue hombre de una isla. Hombre de La Habana, fundió la ciudad en el mundo como el Cambray de Proust, la Alejandría de Cavafis o el Dublin de Joyce. María Zambrano ha escrito al respecto:

> Cuando alguien habita verdaderamente un lugar, como José Lezama Lima habitaba La Habana, cuando el laberinto que forman las propias entrañas reclama ser recorrido y resulta ser coincidente con el laberinto de su ciudad, podría decirse en lenguaje filosófico que el propio, personal laberinto y su reclamo resultan ser, trascendental y muy kantianamente por cierto, espacio y tiempo [15].

El paraíso personal de Lezama puede fundirse e identificarse sin dificultad con la isla de Cuba, proyección de lo singular que se inscribe en lo universal. Pero además, nacido en una isla, «aislado», Lezama no siente la necesidad de viajar. En una entrevista sostuvo que:

> Hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías,

porque el viaje es también «reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez» [16].

Como anota Jean Servier en su *Histoire de l'utopie,* el aislamiento del habitante de las islas utópicas:

> Es similar al amor exclusivo del niño por su madre, y la ciudad feliz es siempre un mundo cerrado, reservado a algunos elegidos que no han debido cumplir otro esfuerzo para merecer su felicidad que la de nacer allí [17].

---

[15] «J. L. L. en La Habana» por María Zambrano, revista *Índice,* N.° 232, Madrid, junio 1968, pág. 30.

[16] «El peregrino inmóvil», entrevista con Tomás Eloy Martínez, *Índice,* N.° 232, o. c., pág. 23.

[17] *Histoire de l'utopie* por Jean Servier (Gallimard, París, 1967), pág. 323.

Entre estos elegidos está José Cemí. Gracias al «aislamiento», el héroe de *Paradiso* está protegido a varios niveles. Ha nacido en Cuba «sin esfuerzo», ama «exclusivamente» a su madre y puede decirse como Voltaire: «El paraíso terrestre está donde yo estoy».

LA MADRE EN EL CENTRO DEL PARAÍSO

A diferencia de otras obras de la narrativa hispanoamericana donde la relación con el contorno es esencialmente traumática, no se da en *Paradiso* una abierta contraposición y un desajuste entre mundos antagónicos (el del hogar familiar opuesto al espacio exterior). El desajuste individuo-contorno, particularmente problematizado en la sociedad y en la literatura [18], apenas se percibe en *Paradiso.* José Cemí nace y crece en «un ambiente promedio expectable», al decir de Hartmann, lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia: su *milieu* sutil y complejo le permitirá desenvolverse en el contorno y organizar los elementos del espacio exterior en función de su actividad creciente y de sus expectativas como poeta.

En *Paradiso* estamos lejos de los mundos anacrónicos de la narrativa de José Donoso, especialmente reflejados en *Coronación* y *Este domingo* y alegorizados en *El obsceno pájaro de la noche* y en *Casa de campo.* En la obra de Lezama no hay una empresa de «rescate» de una clase social en decadencia, como en *Invitados al Paraíso* de Manuel Mújica Laínez —autor de una significativa trilogía sobre el implacable «orden» familiar *(Los ídolos, La casa* y *Los viajeros)*—, ni se vive en caserones que se desmoronan en un contexto urbano que tiende a arrasarlos, como en las novelas que analizamos en detalle en el capítulo anterior. El «orden de los abuelos» de la obra de Lezama no es anacrónico, sino armónico.

En efecto, su mundo familiar cerrado no vive en tensión con el exterior. El hogar regido por «la muralla de madres» de José Cemí se inserta armónicamente en los sucesivos círculos concéntricos de la

[18] Ver Segunda parte de esta obra y el Primer capítulo de la Cuarta parte, «Las formas de posesión traumática del contorno». También *Los buscadores de la utopía* por Fernando Ainsa (Monte Ávila, Caracas, 1977, págs. 147 a 197).

gens familiar, compuesta por una profusión de tíos y primos, de la servidumbre que ha sido integrada al «sistema» (basta pensar en la figura de la vieja Baldovina), y más allá con los amigos del poeta adolescente y en el contexto general de la isla de Cuba. El hecho de que la dictadura política de Machado reprima y ensombrezca el panorama del mundo exterior, hace más evidente la condición paradisíaca «esencial» del hogar de los Cemí, verdadero «refugio» de paz en un mundo hostigado, pero símbolo de algo más general e inalterado. Cuba «es» un paraíso-*Paradiso,* a pesar de la dictadura de Machado y en «contra» de ella.

Por esta razón, el tránsito de uno a otro de los círculos se hace sin mayores sobresaltos y aparece como parte de un crecimiento personal del niño hacia el poeta José Cemí. Cada círculo de este paraíso garantiza la existencia del siguiente, sin que los puentes que aseguren su pasaje se rompan, permitiendo así un retorno al soporte central en cualquier momento, tal es la fuerza «integradora» de la imagen materna.

En buena parte, es la excelente relación de José Cemí con su madre la que garantiza la cohesión y estabilidad del mundo de Lezama: un hogar feliz proyectado en una isla paradisíaca. Una relación entre madre e hijo que aparece entroncada con los más antiguos ritos del llamado «matriarcado cubano» [19].

Los verdaderos «jefes» de este hogar serán las sucesivas mujeres representativas de las generaciones del árbol familiar. Doña Mela, arriesgando su vida en la guerra de independencia de Cuba; la vital Doña Munda y Carmen Alate, la abuela Cambita, gracias a la cual se traza «el puente Euxino de la extensión familiar» [20]. Todas estas mujeres preceden a Rialta en el «reinado» hogareño, asegurando su unidad y la cohesión familiar [21]. En el caso de *Paradiso* la situación se mues-

[19] César López en *Índice,* revista citada, pág. 41.

[20] Cuando se dice que la abuela Cambita era hija de un oidor de la audiencia de Puerto Rico, «esa palabra oidor marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos», *Paradiso,* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968, págs. 59-60. Todas las citas de este capítulo provienen de esta edición que fue reproducción faccisimilar de la primera edición publicada por Ediciones Unión en La Habana, 1966.

[21] En la historia de las civilizaciones se observa casi siempre una predominancia de las virtudes viriles en los períodos de combate, conquista, revoluciones e instauración

tra privilegiada por la prematura muerte del padre de José, José Eugenio Cemí, y el hecho de que su madre, Rialta, apenas tiene treinta años cuando queda viuda.

Porque los hombres —los «jefes» en apariencia— mueren todos jóvenes. El «Vasco» José María Cemí, el abuelo del protagonista, poco después de casarse; José Eugenio, su padre, a los treinta y tres años. Por su parte, el padre de Rialta, Don Andrés Olaya, que era a su vez huérfano de padre y había sido criado por una familia, los Michelena, fallece cuando tiene cuarenta y cuatro años. Los solterones de la familia, los Tíos Luis y Alberto, mueren también jóvenes. Andresito, el violinista, muere de niño.

Las mujeres, al asegurar la estabilidad del «paraíso» familiar, ocupan «el centro del refectorio» o son como, Doña Augusta, el destello «en el centro de su familia como una gema en el centro de sus irradiaciones» [22]. Al casarse a los veinte años, se le anuncia a Rialta «un extenso trenzado laberíntico, del cual durante cincuenta años, sería ella el centro, la justificación y la fertilidad» [23]. Rialta, integrante de la tercera generación de madres en *Paradiso,* marca y determina la vida de su hijo con una ternura y una comprensión ajenas a todo estereotipo de matriarcado. Sin embargo, detrás de su «tristeza noble» de viuda joven se esconde una tenacidad que se manifiesta, cuando a la muerte de Doña Augusta, debe ella, a su vez, asumir la dirección del hogar y hacer frente sola a las «brusquedades familiares» y a «las asimetrías del azar y del destino» [24].

En este universo, cuya felicidad se garantiza por la presencia materna, toda sombra de muerte es una grave amenaza. Cuando la vida de Rialta peligra, José Cemí descubre, como había hecho su Tío Alberto, que la seguridad de sentirse joven está vinculada a «esa» vida, porque en realidad «la vejez de un hombre comienza el día de la muerte de su madre» [25].

---

de los Estados. Luego, cuando comienza la decadencia, son los valores y los ideales femeninos los que dominan, ha escrito, cediendo a una visión algo misógina, Jean Cazeneuve en o. c., pág. 102.

[22] *Paradiso,* o. c., pág. 249.

[23] *Ibidem,* pág. 162.

[24] *Ibidem,* pág. 414.

[25] *Ibidem,* pág. 248.

Lezama parece querer conjurar la muerte, haciendo más ostensible el triunfo de la vida cuando, una vez operada exitosamente Rialta, describe con lujo de detalles —y a lo largo de tres páginas— el fibroma extirpado. Conducido por el doctor Santurce para que «vea esa monstruosa adherencia que el cuerpo es capaz de asimilar y nutrir», José Cemí descubre cómo:

> Dentro de una vasija transparente, como una olla de cristal, se encontraba el fibroma del tamaño de un jamón grande. En las partes de la vasija donde se apoyaba, el tejido se amorataba por la más pronta detención de la sangre. El resto del fibroma mostraba todavía tejidos bermejos, debilitados hasta el rosa o crecidos a un rojo de horno. Algunas estrías azules se distinguían del resto de aquella sobrante carnación, cobrando como una cabrilleante coloración de arcoiris, rodeado de nubes todavía presagiosas. Los tejidos por donde había resbalado el bisturí, lucían más abrillantados, como si hubiesen sido acariciados por el acero en su más elaborada fineza de penetración.

La descripción científica se transforma, poco a poco, en una generosa metáfora, porque:

> De la misma manera, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndole prestadas sus garras a las grandes vultúridas y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso [26].

EL MUNDO CERRADO DEL HOGAR

El hogar de José Camí, aunque parezca prolongarse armónicamente en otras formas posibles del paraíso, constituye, sin embargo, un pequeño «mundo cerrado», como decía Proust de Cambray. Este mundo

[26] *Ibidem*, págs. 429-432.

es una unidad que es espiritual antes de ser geográfica, una forma de «cultura», un *Welt,* según la expresión alemana. Este hogar, como todo «sistema utópico», garantiza su supervivencia reduciendo al mínimo los contactos con el mundo exterior que pueda «contaminarlo». El aislamiento del hogar en que crece José Cemí es notorio en los primeros siete capítulos, donde no existen casi personajes ajenos a la *gens* familiar.

La propia construcción de la casa aparece protegiendo ese aislamiento. Las habitaciones dan a un patio central clausurado. La jerarquía interna se da en función de un plano descrito desde las primeras páginas de la novela. Las ventanas no se abren directamente al exterior. Son las persianas las que filtran y atenúan la luz y su función se subraya en repetidas oportunidades. «La señora Augusta, detrás de las persianas, que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña» [27]. Sólo a través de su tamiz, José Cemí puede descubrir la intimidad de una familia vecina. «Cuando paso por el comedor, las persianas me enseñan pedazos de esa familia» [28], se dice, para recibir los ecos de la abuela Munda que «también ha podido ver algo por las persianas» [29]. Alberto, al entornar una ventana, «decapita bruscamente una visión», y en otras ocasiones se recuerda cómo «giraba la luz por las persianas, poliedro que ama la luz como la harina de los transparentes, como si hubiese caído su sonrisa en el agua de las persianas» [30]. Esa misma luz exterior, una vez filtrada, puede «apresurar el ritmo de la casa» [31].

Sin embargo, este hogar cubano, paraíso familiar cerrado al exterior, está poblado de objetos culturales provenientes de Europa. El coronel Cemí ha comprado toda clase de objetos decorativos, que acumula en forma barroca con fervor de coleccionista. Algunos se pueden sospechar de mal gusto, otros son representativos, como un baúl de Alemania, una mayólica que representa a una limosnera argelina, una pieza *rococó* Luis XV y un amorcillo estilo Quentin la Tour. El mundo familiar, representativo de una identidad cultural más amplia, aparece

[27] *Ibidem,* pág. 28.
[28] *Ibidem,* pág. 141.
[29] *Ibidem,* pág. 142.
[30] *Ibidem,* pág. 141.
[31] *Ibidem,* pág. 98.

reafirmado por estos objetos «importados», verdadero símbolo de la cultura hispanoamericana constituida con ingredientes traídos y «aculturizados» *In situ* hasta el punto de convertirse en parte esencial de la nueva realidad. El círculo familiar, que el propio Lezama representa con un rico lenguaje lleno de referencias culturales que no teme en citar y acumular, queda refrendado gracias al barroquismo que llena todos sus intersticios.

Gracias a estas «significaciones» y al «orden interno» que reina, el hogar de los Cemí se nos muestra como estable. Esta firmeza del «centro», representada en el patio cerrado al exterior y cuya geometría arquitectónica soporta todo embate destructivo, aparece también en otras páginas de Lezama Lima. El palacio del obispado, en el relato *El patio morado,* también está construido alrededor de un patio y su acceso está vigilado por un celoso portero. Este «guardián» es el único «intermediario entre la inmovilidad del palacio y las cosas que pasaban en la esquina o en el café de la otra esquina» [32]. Allí viven el loro y las alondras del Obispo, hasta que un día un gran temporal se desencadena sobre la ciudad. Una inundación llega al palacio e invade tumultuosa el patio. Sin embargo, su centro no es destruido.

«Sin sobresaltos», las aguas espumosas van:

> Ocupando el gran molde que le estaba señalado, con la misma tranqùilidad con que un artesano vierte sin medidas previas la suficiente cantidad de bronce en el molde que va adquiriendo la curvatura de un brazo o el torneado de un pie que puede ser de una Diana o de una galga rusa [33].

Los elementos desencadenados del exterior se ven así «domesticados» por una forma interior que ya está dada. Del mismo modo, las primeras experiencias de José Cemí entre los «peligros» del mundo exterior llenarán «sin sobresaltos» el «molde» de su interior forjado en la armonía del hogar.

---

[32] *«El patio morado»,* cuento incluido en la antología *Lezama Lima* (Jorge Álvarez Edit. Montevideo, 1968), pág. 133.

[33] *Ibidem,* pág. 141.

2. LA LLAMADA DE LA OSCURA PRADERA

José Cemí decubre el mundo exterior y sus peligros el mismo día que conoce a Ricardo Fronesis y a Eugenio Foción. Al huir de una represión policial de la dictadura contra una manifestación estudiantil, mientras está «atolondrado por la sorpresa», siente que «una mano cogía la suya» y que «detrás del que lo tironeaba iba otro en seguimiento, un poco mayor, que asombraba por su calma en la refriega» [34].

Es fundamentalmente esa amistad la que le ayuda a transitar «sin sobresaltos» del mundo hogareño al mundo exterior. Son los puentes de la amistad los que le ayudan a cruzar los límites de un círculo para ingresar en otro. Cuando Fronesis le da la primera cita en el mundo «exterior», Cemí siente «el nacimiento de la amistad. Aquella cita era para la plenitud de su adolescencia. Se sintió llamado, buscado por alguien, más allá del dominio familiar» [35]. El puente levadizo para salir de la fortaleza hogareña ha sido bajado y José lo cruza tranquilamente, tomado de la mano de sus nuevos amigos.

EL PELIGRO CON EPIFANÍA

En el tránsito sin sobresaltos del punto central del hogar al círculo más amplio del mundo exterior, resulta fundamental la actitud de la madre de José Cemí. Rialta reacciona positivamente cuando siente que su hijo empieza a alejarse del hogar. En lugar de cerrarle el paso hacia lo que es su desarrollo natural, le advierte sobre los peligros exteriores. No se trata de que los evite, sino de que elija «el peligro con epifanía». En un largo discurso que resulta clave para entender la armonía general de la obra, le explica cómo:

> El egoísmo de los padres hace que muchas veces quisieran que sus hijos adolescentes sean sus contemporáneos, más que la sucesión, la continuidad de ellos a través de las generaciones o lo que es aún peor,

---

[34] *Paradiso,* o. c., pág. 304.

[35] *Ibidem,* pág. 290.

> se dejan arrastrar por sus hijos, y ya éstos están perdidos, pues ninguno de los dos está en su lugar, ninguno representa la fluidez de lo temporal, unos, los padres, porque se dejaron arrastrar; otros, los hijos, que al no tener que escoger, se perdían al estar en oscuridad en el estómago de un animal mayor [36].

Para que cada uno esté en «su lugar», Rialta le aconseja tener muchas experiencias riesgosas, las que en definitiva «enriquecen su gravedad en la vida». Las experiencias deberán ser totales y «no en la dispersión de los puntos de un granero», porque «un adolescente astuto produce un hombre intranquilo». De lo contrario, si prima el egoísmo:

> Al paso del tiempo, cuando llegan a ver sus hijos serenos, maduros dentro de su circunstancia, no pueden pensar que fueron esos riesgos, esos peligros, la causa de su serenidad posterior, y que sus consejos egoístas, cuando ya sus hijos son mayores, son un fermento inconcluso, una espina que se va pudriendo en el subconsciente de todas las noches [37].

Rialta, que acaba de ver a su hijo «regresar del peligro» exterior, donde los estudiantes iban cada día «penetrando con más ardor en la inquietud protestaría del resto del país» [38], le aconseja abiertamente:

> Óyeme lo que te voy a decir: no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos con una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido mansa, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad [39].

La transfiguración por el peligro «con epifanía» no es necesariamente ruidosa; puede ser silenciosa, como «un oleaje manso» salido de las páginas de *El patio morado*.

---

[36] *Ibidem*, pág. 306.
[37] *Ibidem*, pág. 306.
[38] *Ibidem*, pág. 305.
[39] *Ibidem*, pág. 307.

Pero es a través de la amistad como Cemí podrá ir elaborando una verdadera teoría del conocimiento para dejar el yo infantil por el juvenil, verdadero mecanismo de «selección natural» de los «mejores». Es Foción quién, hablando de Fronesis y de Cemí, explica cómo:

> Los dos atraviesan esa etapa, que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina. No es la ruina económica: los dos tienen buena posición de burguesía. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, y entonces, a buscar otro destino, pues es así como resultan «los mejores». La ruina, entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir en fineza con los mejores del mundo [40].

Esta noción de los «mejores» no es clasista, sino clásica: los mejores son los que se exigen mucho a sí mismos. El mismo Foción da la clave de este distingo:

> Ahora comprendo por qué desde que se conocieron Fronesis y Cemí se llevan tan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a «los mejores» en el sentido clásico de exigirse mucho a sí mismos. Una familia de letrados con una familia de clase militar culta [41].

En presencia de ellos, «de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria». Gracias a esta «confianza clásica», el punto central del hogar materno, se sustituye por otro —por el de Fronesis— un amigo que «tenía la facultad de crear coordenadas que convergían en él» [42], lo que permite a Lezama recordar aquella frase de Kandinsky: «un punto vale más en pintura que una figura humana». En efecto, Fronesis es capaz de mantener una perpetua relación favorable entre su figura y su punto, ya que:

> Su reducción a un punto, avivaba en tal forma su ámbito, que quizá el coro de muchachas y amigos, no hubieran alcanzado nunca esa presencia de calidad si no estuviese a su lado escuchándolo, disfrutando de esa llaneza en la luz siempre despierta [43].

[40] *Ibidem,* pág. 388.
[41] *Ibidem,* pág. 389.
[42] *Ibidem,* pág. 318.
[43] *Ibidem,* pág. 318.

En este nuevo círculo de la amistad, José Cemí se maneja con la misma alegría y felicidad que en el hogareño. «La amistad de Fronesis y de Cemí estaba sostenida por una sorpresa que ambos habían asimilado con una alegría que vencía sus soledades», se explica para puntualizar que «era esa amistad de compañía, sin la que la soledad se vuelve sobre sí misma y el yo comienza a lastimarse y a gemir, al sentirse incesantemente dañado» [44]. Se reitera así la idea de que la amistad de Cemí es para Fronesis, «una llegada, un reencuentro, una mañana estéril que, por su presencia, se tornaba poderosa y suscitante, alegre y tranquilamente habitable» [45]. José Cemí se puede repetir el pensamiento de su padre, José Eugenio:

> Cuando comprendió que por primera vez se había trazado un puente que lo unía con algo, como las ciudades que unen a dos familias en un puente [46].

LA POESÍA EN EL ÚLTIMO CÍRCULO

Las nociones de «exigencia», la idea clásica de «los mejores» y la búsqueda del «peligro con epifanía» que garantizan las experiencias totales, van preparando a José Cemí para su ingreso a un nuevo círculo del paraíso. Con sus amigos va elaborando un sistema utópico y poético hecho de la tensión esencial que existe entre «la imagen» y «la posibilidad». Una tensión que subyace en toda la obra de Lezama Lima, aunque aparezca enunciada con metáforas diversas: «las imágenes posibles», el acto primigenio de la *poiesis,* el *virgo potens,* la idea del acto creador, el esquema de «las eras imaginarias» o el enunciado de «la literatura como una segunda naturaleza».

Es nuevamente gracias a la amistad como José Cemí ingresa en el círculo de la poesía, pasaje del «estilo sistáltico o de las pasiones tumultuosas al estilo hesicástico o del equilibrio anímico» que cumple en muy poco tiempo, como le hace notar Licario. En este «paraíso del lenguaje», al decir de Valéry, José Cemí sigue el camino que ya

---

[44] *Ibidem,* pág. 437.
[45] *Ibidem,* pág. 436.
[46] *Ibidem,* pág. 147.

le había insinuado su tío Alberto en una larga carta donde le había hecho notar las posibilidades del lenguaje poético y de la imagen [47]. Pero José Cemí sólo toma conciencia de este ingreso al «paraíso del lenguaje» cuando Fronesis le hace llegar el poema, retrato que de él ha trazado y adonde le dice que:

> Así todo lo que creyó en la fiebre,
> lo comprendió después calmosamente [48].

Al leer este retrato-poema, Cemí tiene:

> Una de las mayores sorpresas de su vida, una de las cuatro o cinco que recibimos mientras transcurrimos en la indiferencia y en el hastío [49],

pero sabe guardar esa calma y esa fuerza para luchar contra la tentación del caos exterior en que Fronesis le ha ensalzado. Cemí tiene la condición de poeta que no tiene Foción, a quien «la naturaleza le regaló un caos, pero no le dio la fuerza suficiente para luchar contra él» [50].

Este es el momento en que José Cemí, el «artista adolescente», como el José Lezama Lima juvenil de 1941, cuando publica su libro *Enemigo rumor,* parece dispuesto a seguir la llamada de «una oscura pradera» que lo convida. José Cemí podría repetir con naturalidad que:

> Sin sentir que me llaman
> penetro en la pradera despacioso
> ufano en nuevo laberinto derretido [51],

que habían anunciado el ingreso del propio Lezama Lima en la poesía. Pero el intento de fundamentar un sistema poético es tan grande que se sospecha algo más que un ingreso en un nuevo territorio.

Estamos frente al descubrimiento de que la poesía estaba «ya» dentro de José Cemí, ese «apesadumbrado fantasma de nadas conjetura-

---

[47] *Ibidem,* págs. 226 a 229.
[48] *Ibidem,* pág. 452.
[49] *Ibidem,* pág. 452.
[50] *Ibidem,* pág. 428.
[51] *«Una oscura pradera me convida»,* poema publicado por la revista *Islas,* número dedicado a *Panorama de la Poesía moderna cubana* (Universidad Las Villas, Cuba, octubre-diciembre, 1967), pág. 338.

les» de que ha hablado Lezama para «el que ha nacido dentro de la poesía». Gracias al sentimiento del «peso de su irreal, su otra realidad, continuo», el poeta:

> Va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles [52].

A la poesía se llega por iluminación —ha escrito Lezama en otra ocasión— y responde a un desafío de la realidad, palabra de la que nace y por la cual participa en el verbo universal. Así, la poesía se convierte a sí misma en «una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias», como ha explicado Cintio Vitier [53].

Sin embargo, esa poesía no

> es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable.

Por un lado:

> Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia sagrada,

y por otro,

> Hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética [54].

Ese cuerpo enemigo, ese «enemigo rumor», siempre a la misma distancia, no cesa de mirar al poeta.

¿Es acaso Oppiano Licario, personaje que reaparece con fuerza al final de *Paradiso,* encarnación de ese cuerpo poético «enemigo»? ¿Es

[52] «Las imágenes posibles» en *Introducción a los vasos órficos* por José Lezama Lima (Barral Editores, Barcelona, 1971), pág. 23.

[53] Citado por Carmen Ruiz Barrionuevo en «*Paradiso* o la aventura de la imagen» en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense, Madrid, vol. VIII-1980), pág. 222.

[54] *Lo cubano en la poesía* por Cintio Vitier (La Habana, 1970), pág. 444.

ése el momento en que «la sombra de un fantasma adquiere su cuerpo de engaño»? [55]. En todo caso, cuando José Cemí penetra en la casa iluminada y recibe de la acongojada hermana de Licario un poema, se confirma su ingreso en el último círculo del paraíso, el que permite anunciar una verdadera «utopía de la esperanza». Al precisarse el encuentro del «azar» y del «destino» del poeta, la imagen penetra definitivamente en la naturaleza y la sustituye por su «posibilidad».

> Para un escritor que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela; ella ordena el caos, ella lo tiende bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo. En *Paradiso* lo lejano está próximo, todos los opuestos se resuelven en forma de cercanía [56].

Esta forma de actuación de lo imposible sobre lo posible, creación de «un posible actuando en la infinitud» [57] es, justamente, uno de los caracteres esenciales de la utopía entendida como dinámica creadora. Un «modo» utópico, una «función» que apuesta a una proyección del futuro más que a una reconstrucción del pasado «perdido». El espacio novelesco creado por la poderosa sustitución y total arbitrio de la imagen como «sobrenaturaleza», al decir de Guillermo Sucre [58], es final-

---

[55] «La distancia de la poesía al poema es intocable. Sus vicisitudes pueden soportar hasta ser novelables. La poesía es el punto volante del poema. Su trayecto es como una espiral semejante al cielo estrellado de Van Gogh. Por eso el Dante puede hablar del cuerpo ficticio que adquiere la sombra de los fantasmas. Como parece agarrarse, detenerse en ese cuerpo de engaño, en ese momento en que la sombra de un fantasma adquiere su cuerpo de engaño, su proyección, que parece querer soportar un cálculo que lo aproxime a otro sentido extrasensorial. Encontrar el cuerpo ficticio de la sombra de un fantasma», *Introducción a los vasos órficos,* o. c., pág. 55.

[56] «Por qué escribí Paradiso», en *Índice,* revista citada.

[57] En «La imagen histórica» *(Introducción a los vasos órficos,* o. c.) se analiza lo que sucede cuando un hombre «dispara su imagen sobre otro hombre agazapado, en acecho de aquel desprendimiento» (pág. 153), lo que permite que «el imposible al actuar sobre lo posible, crea un posible actuando en la infinitud. En el miedo de esa infinitud, la distancia se hace creadora, surge el espacio gnóstico, que no es el espacio mirado, sino el que busca los ojos del hombre como justificación» (pág. 158).

[58] Guillermo Sucre recuerda en «Lezama Lima: el lógos de la imaginación» (*Revista Iberoamericana,* N.° 92-93, consagrado a las Letras Cubanas, julio-diciembre, 1975, pág. 493) la explicación que había dado Lezama en *Tratados de La Habana* sobre el hecho de que: «vivimos ya un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan *naturans* como la primera; el conocimiento es tan operante como un dato primario. El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros

mente una forma de objetivación de la utopía a través de la literatura. El espacio que anhela todo hombre como justificación y nostalgia de una medida perdida o posible. Una utopía poética que Lezama Lima ha definido como «ese ascender hacia la luz como acierto de la posibilidad» [59].

---

tribales». La literatura es una «segunda naturaleza» no porque represente o presente lo real, sino porque representa sus propios poderes: su verdadero carácter es lo «incondicionado», un germinar que es una continua opción. Como Pascal, Lezama cree que la naturaleza se ha perdido y que todo puede reemplazarla. «Hay inclusive —ha escrito Lezama— como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado». La literatura es más bien, pues, «sobrenaturaleza» —concluye Guillermo Sucre—; la imagen penetra en la naturaleza y la sustituye; así, frente al determinismo de lo real el hombre responde con el total arbitrio de la imagen.

[59] «En el maravilloso capítulo de la *Odisea,* donde Ulises desciende a las profundidades para contemplar a su madre muerta, ve cómo la sombra de su madre lo esquiva, a pesar de su patético esfuerzo por acercársele. Pero al fin, oye la voz más querida que le dice: hijo, no permanezcas más en este sombrío valle, «asciende pronto hacia la luz». La fuerza del acarreo y del encuentro le viene a decir la conseja eterna, asciende hacia lo temporal, ocupa el espacio donde la luz bate a sus enemigos y desaloja a la medusa en sus lineamientos infinitos. Y ese ascender hacia la luz es el acierto de la posibilidad, mientras la imagen errante como una luciérnaga, se apoya en una sustantividad poética, en ese campo magnético germinativo, para engendrar esa imagen que lo temporal necesita para formar esas inmensas masas corales, donde una poesía sin poeta penetra en el misterio de lo unánime. Es el cántico de la imagen, cuando logra verle la cara al develamiento de lo histórico.» (*Imagen y posibilidad,* o. c., pág. 20.)

Capítulo III

UNIVERSALIDAD DE LA IDENTIDAD IBEROAMERICANA

El contradictorio dualismo que subraya y define la identidad cultural iberoamericana a partir de la reivindicación de lo local, al mismo tiempo que participa en forma creciente de un «universalismo» que ha dejado de ser exclusivamente occidental, se ha agudizado en la época contemporánea. El estallido de particularismos y especificidades en lo «micro» cultural, se acompaña simultáneamente de la gravitación de las categorías «macro» culturales a dimensión planetaria. La «distancia» que media entre estos extremos es cada vez mayor. Utilizando el símil de la visión agudizada de lo infinitamente microscópico y lo infinitamente grande, gracias a los poderosos microscopios y telescopios del siglo XX, podemos imaginar con Cortázar que esta «doble» visión puede curarnos del «antropocentrismo, autor de nuestros males», aunque la inserción de la «comarca» americana en el mundo deba pasar, inevitablemente, por algunas precisiones previas.

1. UNA NARRATIVA COMPRENSIBLE Y PARTICIPANTE

La definición de esta identidad cultural iberoamericana que ha dado un salto indiscutido a la universalidad, debe inscribirse en la perspectiva de las preocupaciones que han rondado a la literatura europea desde el siglo XIX, cuando la visión del mundo se «globalizó». La preo-

cupación por rechazar los estrechos límites de un contexto nacional en aras de una «integración» en el patrimonio literario colectivo de la humanidad, aparece con la idea de *Weltliteratur,* enunciada por Goethe cuando expresó:

> El concepto de literatura nacional no significa gran cosa hoy en día. Vamos hacia una época de literatura universal y cada uno debe esforzarse por *hacer* esta época [1].

Poco después del enunciado del autor del *Fausto,* el concepto reaparece en el «internacionalismo» propuesto por Marx y Engels:

> Las obras intelectuales de una nación se vuelven propiedad común en todas las demás. La estrechez y el exclusivismo nacionales se vuelven cada día más impracticables y de la variedad de las literaturas nacionales y locales nace una literatura universal [2].

«El hecho de que por primera vez en la historia de nuestro planeta una literatura no europea haya llegado a tener una indiscutida importancia», tal como sucede en la actualidad con la narrativa iberoamericana, obliga a reexaminar este concepto de *Weltliteratur* fuera de su contexto de «anacrónico eurocentrismo», como propone Gustav Siebenmann [3].

Debe insistirse desde el principio, en el hecho de que los términos actuales del problema no se dan alrededor de la eventual participación de la literatura hispanoamericana en lo universal, aspecto que casi nadie discute. Veinte años después de la eclosión de la nueva ficción,

---

[1] Goethe, *Conversaciones con Eckermann,* citado por Kenneth White en *Ecrire Dehors,* revista *Tel* (París, 3 marzo, 1983).

[2] Marx y Engels manifestaron repetidas veces su interés por los problemas literarios y estéticos, aunque absorbidos por los frentes teórico, político y económico de su acción sus escritos sobre literatura deben rastrearse en artículos periodísticos y referencias laterales al arte en sus principales obras. Una antología de esos textos dispersos ha sido efectuada bajo el título *Sobre arte y literatura,* (Ediciones Revoval, Buenos Aires, 1964), donde insisten en la necesidad de superar los nacionalismos, especialmente en relación al romanticismo al que atacaron severamente.

[3] Gustav Siebenmann, en *El concepto de «Weltliteratur» y la nueva literatura latinoamericana,* ponencia inédita presentada en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Madrid, junio 1984, a la cual nos referiremos en este capítulo y que nos fuera adelantada gentilmente por el autor.

cuando muchos de sus títulos han sido traducidos y circulan en las principales lenguas del mundo, y mientras sigue produciéndose una narrativa abierta a todos los temas y estilos, el problema es mucho más sutil.

Lo importante es plantear la relación que tiene la cultura europea, identificada tradicionalmente con lo «universal», con una expresión «extraeuropea» como lo es la americana. En este sentido, hablar de la narrativa iberoamericana en un contexto universal no supone en ningún momento que estemos festejando el ingreso de una literatura «periférica» en el «club» de la literatura occidental. Tampoco se trata de encontrar un nuevo «punto de referencia fijo y unificador para todas las partes del mundo» [4]. Lo que se trata es de «hallar nuevas modalidades en el trato recíproco entre las culturas mundiales» [5].

La apuesta crítica debe concentrarse en el intento por establecer un «consenso» acerca de los términos viables para un trato igualitario entre culturas. Este «consenso» podría empezar por un auténtico diálogo, intercambio y participación de las diferentes manifestaciones de estas zonas, capaces de arrojar una nueva luz sobre las literaturas europeas, lo que el citado Siebenmann llama *Partnershaft*.

DESDE EL PLURALISMO MULTIPOLAR

Desde esta perspectiva la literatura iberoamericana no se estudiaría únicamente como una manifestación valiosa de «una región en vías de desarrollo» que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura occidental, sino como parte del «pluralismo multipolar» a través del cual se expresa el mundo contemporáneo. Esta visión unitaria de lo múltiple, a la que no es ajena el anhelo de un nuevo humanismo y cuyos indicios se adivinan en todas las expresiones culturales, será estudiada en este capítulo. Sin embargo, antes de referirnos a las caracte-

[4] Wolfgang von Einsiedel, *Kindlers Literatur Lexicon* (Introducción al Tomo VII, 1972), «El concepto de *Weltliteratur* es tan discutible porque, si no es expresamente interpretado como un concepto elástico de valoración, carece del punto de referencia fijo y unificador para todas las partes del mundo» (pág. 6). Reproducido por Siebenmann en el texto citado.

[5] Siebenmann, art. citado, pág. 7.

rísticas del «nuevo universalismo» es necesario responder a la pregunta de: ¿cúando se puede hablar realmente de una obra de validez universal?

1) La primera condición para que una obra pueda considerarse «universal» es que sea «comprendida» fuera de su contexto originario. Es su carácter «transcultural», el que permite que, al trascender las fronteras de su ámbito originario, una obra pueda ser acogida y, sobre todo, «comprendida» por los «otros», es decir, los «demás» que no son como uno.

El proceso se ha acelerado en los últimos años, porque en la medida en que los narradores hispanoamericanos se han sentido más seguros de la identidad cultural que expresan no han tenido necesidad de «identificarse» a escala nacional o regional escudándose detrás de vocabularios típicos o en la descripción de costumbres, plantas o animales nativos que probaran su originalidad. Por el contrario, se han hecho asequibles unos a otros, empezando por los propios iberoamericanos. Hoy puede leerse, sin por ello haber perdido su carácter de perteneciente a un área cultural determinada, cualquier novela contemporánea por cualquier habitante del continente. La «comprensión» es mutua y el diálogo multidireccional.

Ello nos permite hablar de un autodescubrimiento a nivel iberoamericano y latinoamericano de todo lo que es «común», empezando por una sensibilidad literaria a la vez parecida y diferente a la del resto del mundo. La «circulación» a nivel continental se ha acelerado en la medida en que la comprensión resulta parte de un fenómeno de «transculturación» que ya no se da únicamente entre Europa y América, sino entre los propios países del hemisferio.

El cambio, especialmente a través del uso de técnicas narrativas más accesibles, ha sido explicado con humor por uno de los autores del proceso:

> En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema; aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad —que tal vez pueda llamarse decadencia— nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza, aquél que no logre hacerse entender es un idiota [6].

---

[6] Juan Carlos Onetti, *Requiem para Faulkner y otros ensayos*, o. c.

2) Resulta flagrante en el caso de la cultura iberoamericana, tan interpenetrada históricamente de influencias y reflejos, que haya obras que son el resultado de una voluntad deliberada de «participación» en el contexto universal. En el origen de esta decisión voluntarista algunos críticos señalan un afán de «reconocimiento»: el que podría otorgar la cultura occidental al quehacer americano.

Sin embargo, esta participación —que pudo significar en el pasado una «imitación»— se entiende ahora como una contribución a un «todo» (lo universal) desde la toma de conciencia de la propia realidad. Es una forma de la «apertura» con que Julio Ortega ha definido la narrativa iberoamericana contemporánea: su voluntad integradora en una estética universal a partir del cuestionamiento autocrítico del género. Esta

> lucha por quebrar las pautas tradicionales de la novela es una necesidad fundamental de la nueva novela latinoamericana; su impulso a totalizarse la obliga a cuestionar las técnicas y las formas, la escritura misma, a instaurar en el centro de la creación novelesca la crítica a esa misma creación [7].

En este proceso de «totalización», la narrativa iberoamericana ha participado del cuestionamiento del género que caracteriza la literatura occidental en el siglo XX. Esa «participación» ha supuesto paralelamente una aceptación de influencias que, en el caso de Iberoamérica han sido múltiples y «asimiladas» con entusiasmo. No se han temido las influencias en la medida en que se las ha considerado útiles para captar más profundamente la propia realidad. «A qui pourrait-je imiter pour être original?» —se preguntaba burlona, pero significativamente, Rubén Darío en francés a principios de siglo, anunciando lo que sería la postura del «cosmopolitismo» asumida plenamente por los modernistas y que han retomado los autores de la narrativa contemporánea.

---

[7] Destaca Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta,* Monte Ávila, Caracas, 1969, pág. 11, cómo: «La nueva novela latinoamericana es un género en ensayo, en revisión profunda y amplia; mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí misma, se plantea como interrogante sobre el mundo, no como solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o a imitar la «realidad»; su capacidad crítica es otra, se basa ya no en un determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad; el lenguaje es aquí la historia.»

Una postura que, si bien alimentó originalmente los antagonismos antitéticos a los que hemos tenido oportunidad de referirnos a lo largo de esta obra, se percibe hoy desde otra perspectiva:

> El cosmopolitismo no es una trasposición a lo foráneo sino el establecimiento de un orden universal dentro del cual se ajustan los factores extraídos de las más diversas culturas para servir a un proyecto que se desprende de cada una de ellas y de los enlaces que dentro de ellas fija, proyecto que, por lo demás está fatalmente signado por la restricta cultura dentro de la cual es urdido [8].

En este mismo sentido, uno de los renovadores más entusiastas de la narrativa hispanoamericana afirma que:

> Se nos olvida que también en el cosmopolitismo hay una aspiración muy nuestra, muy valedera, muy cierta, muy concreta, que es la de no debilitarnos en el aislamiento, la de romper este aislamiento que nos disminuye y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura [9].

¿Podría imaginarse —por ejemplo— *La muerte de Artemio Cruz* sin una inteligente lectura de Proust y de Joyce por parte de Carlos Fuentes? Reconocerlo, como ha hecho su propio autor, no le resta ningún mérito a esta obra de indiscutible significación americana.

El proceso de las influencias recíprocas es, en efecto, aceptado hoy en día por escritores de diferentes culturas. No resulta extraño que Salman Rushdie, el autor de *Hijos de la medianoche* (1983) la novela hindú que se afirma con entusiasmo ha renovado la ficción en lengua inglesa, reconozca las influencias simultáneas de Günter Grass y de Gabriel García Márquez o que la nueva novelística africana se nutra abiertamente en el «imaginario subversivo» americano [10].

---

[8] Ángel Rama, *La novela latinoamericana*, o. c., pág. 345.

[9] Emir Rodríguez Monegal: Entrevista con Carlos Fuentes, incluida en *El arte de narrar*, Monte Ávila, Caracas, 1968, págs. 113-147.

[10] Autores como Henri Lopes en *Sans Tan-Tan* (1977) pero, sobre todo, en *Le pleurer-rire* (1982) incorpora jocunda y hábilmente los recursos del llamado «real maravilloso» americano a la realidad africana. Con sentido del humor y de lo grotesco, la dictadura neo-colonial descrita se inserta a través de un estilo que distorsiona el idioma francés en función del lenguaje hablado en el Congo, en la tradición hispanoamericana de *El otoño del patriarca* o de *El recurso del método*. Otros escritores de la costa oeste africana

Del mismo modo, los «fuegos cruzados» de las influencias literarias permitieron a George Perec, autor de *La vie: mode d'emploie* (1978), reconocer una deuda con *Rayuela* de Cortázar, al que invitó a formar parte de su Club de los «patafísicos». Las relaciones tradicionalmente unidireccionales —el foco de Europa irradiando «influencias» hacia el resto del mundo— se han transformado radicalmente en un juego de espejos múltiples, favorecido en buena parte por un sistema de comunicaciones que pone a todo el mundo en un mismo plano de igualdad.

No es el «origen» del producto lo que importa, sino su «contenido». De ahí que un V. S. Naipul pueda izarse desde su Trinidad natal a Nueva York e imponer su compleja visión latinoamericana, integrada por la lengua inglesa, más el Caribe natal, más la cultura hindú originaria, todo en un hemisferio de lengua y cultura hispánica predominante. Del mismo modo, Manuel Caballero Bonald puede «redescubrir» en España el delta del Guadalquivir a través del prisma de Macondo en *Ágata, ojo de ágata* o Juan Benet y Juan Goytisolo proponer la subversión lingüística de su obra teniendo en cuenta la experiencia iberoamericana, tal como Gonzalo Torrente Ballester incorpora en su *Saga-Fuga de J. B.* lo mejor de la renovación de las técnicas narrativas del siglo XX.

3) Sin embargo, la «originalidad» de una obra que se considera universal no debe suponer que estamos siempre frente a la creación de algo esencial, ajeno e irrepetible. No se es «diferente» porque se ha enfrentado algo, sino también cuando se «colabora» con algo. La búsqueda de lo diverso, puede hacerse en función del todo del que se es parte. Lo más importante es incorporarse a la literatura mundial haciendo de lo propio algo universal, válido para otros hombres frente a situaciones semejantes a la propia, como pueden serlo las constantes del amor, la vida y la muerte.

Este es el primer paso para que una obra, además de comprensible, sea «necesaria», punto clave que también abordaremos en detalle. En

---

siguen atentamente la literatura brasileña contemporánea (especialmente Jorge Amado y João Guimarães Rosa, pero también se reconocen en *Macunaima* de Mario de Andrade) en la que, más allá de los parentescos étnicos y las similitudes geográficas, participan de una similar visión «panteísta» y «hedonista» de la realidad. Interesantes estudios de literatura comparada pueden realizarse entre la narrativa iberoamericana y la joven narrativa africana.

efecto, esta necesidad de «participación», siendo «comprendido», al mismo tiempo que se es «original», define las bases de una «nueva universalidad». Curiosamente, permite al mismo tiempo una mejor definición de la identidad cultural iberoamericana. En efecto:

> Gracias a la difusión transnacional de la nueva literatura hispanoamericana se puede hablar de una mayor eficacia para representar arquetípica y aun míticamente la identidad del continente [11].

Es como si el espejo planetario en que se ha reflejado la narrativa continental desde hace unos años, le hubiera ayudado a precisar aún mejor los rasgos de su identidad específica. El lugar común se ha invertido: el bosque nos permite ahora ver mejor los árboles.

RAÍCES DE LO UNIVERSAL AMERICANO

La preocupación «universal» de la literatura iberoamericana no es, sin embargo, reciente. El planteo del tema ha acompañado buena parte de la reflexión «americanista» de este siglo. Mariano Picón Salas, ya había comprendido que: «no se puede ser universal en lo abstracto», anunciando en forma premonitoria que:

> La cultura latinoamericana se perfila como la de más complejo universalismo que puede encontrarse en el mundo presente [12].

Por su parte, Alfonso Reyes afirmaba ya en 1932 que:

> La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso «universal» nunca se confunde con «descastado». A esta universalidad enraizada se dirige vigorosamente la literatura latinoamericana de hoy [13].

---

[11] Siebenmann, art. citado.

[12] Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia, tres siglos de historia cultural hispanoamericana* (FCE, México, 1969), pág. 65.

[13] Alfonso Reyes, *A vuelta de correo* (*Obras Completas,* México, FCE).

Con otras palabras, Alberto Zum Felde había propugnado «la integración de lo universal en lo americano y de lo americano en lo universal» [14]. Esta misma voluntad aparece definida por Eduardo Mallea en términos generacionales:

> Una generación entera, la generación nacida a la vida literaria en 1926, se propuso en la Argentina un ideal universal y su conquista se ha producido en términos de universalidad [15].

Estas aspiraciones que formaban parte del «deber ser» que ha precedido, a veces desmesuradamente, el quehacer americano, se han convertido en el «ser» de una participación de la narrativa en lo universal, dado justamente a través de la «apertura» del género.

Porque como ha escrito Carpentier:

> No hay ni habrá crisis de la novela, mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novelas de buenas y fuertes variaciones —valga el término musical— sobre los grandes temas de nuestra época, como lo fue en su tiempo la ejemplar novela, a la vez local y universal, de Miguel de Cervantes Saavedra [16].

Sin embargo, aunque situada en un mismo plano de igualdad que expresiones literarias provenientes de otras regiones del mundo, la narrativa iberoamericana participa hoy de un «universalismo» muy diferente al que pudo aspirar en el pasado. Estamos lejos de lo que Fernando Savater ha llamado «el occidentalismo científico y cristiano unificado» [17] y muy cerca de las bases de un nuevo universalismo, cuyas características más salientes intentaremos definir a continuación, recurriendo a disciplinas tan diversas como la filosofía, la sociología,

---

[14] Alberto Zum Felde, en *El problema de la cultura americana*, Losada, Buenos Aires, donde propugna paralelamente que: «hay que quemar las marionetas literarias con que se ha estado jugando, para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra.»

[15] Eduardo Mallea, *Poderío de la novela*, Aguilar, Madrid-Buenos Aires, 1965, pág. 20.

[16] Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, o. c., pág. 196.

[17] «El derecho a lo peculiar» por Fernando Savater, *El País*, Madrid, 20 de marzo, 1983.

la ciencia política y, lógicamente, la crítica literaria, necesarias —todas ellas—, para fijar las modalidades del trato recíproco de la identidad cultural iberoamericana con el resto de las culturas del mundo.

2. CARACTERES DEL NUEVO UNIVERSALISMO

LA PÉRDIDA DE LAS IDEAS ORDENADORAS. — Las ideas y principios que permitieron a la novela tradicional europea servir a un «sistema» que parecía inmutable se han derrumbado. Se asiste hoy a un proceso acelerado de disolución de lo que se consideraban las «ideas ordenadoras» de la civilización occidental y por lo tanto de la «identidad» del hombre que la encarnaba. Esta destrucción de las pretensiones de «absoluto» de las ideologías normativas, que los filósofos hacen remontar a los ataques de Kant contra las ideas eternas de Platón y el Dios escolástico, origen y norma de todo lo existente, se ha traducido en un «conocimiento» de ambiciones mucho más modestas. Lo que cuenta es la experiencia del hombre, su carácter contingente, las variantes que puede tener la verdad según su titular, es decir, la negación de la verdad absoluta. De ahí que pueda hablarse de la crisis del «Uno» y del «Todo» [18].

Esta pérdida de la «unidad» de la civilización occidental, ha marcado en su estallido la profunda renovación del género narrativo, tanto en lo formal como en lo sustancial, cuyos ecos e influencias vividas en la perspectiva iberoamericana hemos tenido oportunidad de analizar en detalle en algunos capítulos de esta obra. La demolición iniciada con las vanguardias de la primera post-guerra tuvo profundas repercusiones, al punto que hoy nadie podría repetir con Honorato de Balzac: «Escribo a la luz de dos verdades eternas, la religión y la monarquía», sin riesgo de aparecer como divertidamente anacrónico.

El epitafio de esa pérdida que empezó con el grito de Friedrich Nietzsche: «¡Dios ha muerto!», siguió con los lúgubres vaticinios de Oswald

[18] Fernando Savater, *Panfleto contra el todo,* Alianza, Madrid, 1982. El mito del «todo» es analizado por Savater como una de las obsesivas características de la época contemporánea, especialmente en los aspectos restrictivos de la libertad en que el «uno» se concentra y se refleja en el Estado moderno.

Spengler sobre *La decadencia de Occidente* y la aparición de las primeras utopías negativas de Aldous Huxley, Eugene Zamiatín y George Orwell [19]. Porque paralelamente a la pérdida de los valores tradicionales, se anuncian los peligros de la «rebelión de las masas» y la pérdida del derecho a la «disidencia» individualista, fermento imprescindible para la producción de lo «diverso» en el seno de sociedades donde resulta cada vez más difícil «ser al margen de la totalidad».

Temor al totalitarismo, por un lado, pero desorientación frente al estallido del nuevo espacio de libertad ganada, por el otro. En efecto:

> Inundados de informaciones siempre nuevas, reventados por las diversas posibilidades de ver las cosas, los sistemas cerrados perdieron su fuerza sintética protectora de la realidad, y los contenidos del conformismo devinieron intrincados, fluidos e inconexos, escoria siempre nueva de la transformación progresiva y acelerada del mundo mediante la ciencia y la técnica [20].

«La nueva Babilonia demente, con mil voces, mil pensamientos, mil músicas diversas», que alarmó a Musil, autor de un ciclo de novelas bajo el sintomático título de *El hombre sin cualidades,* reapareció en el desesperado inventario de *Los sonámbulos* de Hermann Broch y en «el extraordinario comercio de ideas al detalle» que almacenó T. S. Eliot en *The waste land.* Gozando o temiendo la libertad ganada, la crisis reaparece en James Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf, Carlo Emilio Gadda y Franz Kafka. Autores contemporáneos como Max Frisch, prolongan la «pérdida» de la identidad en obras como *No soy Stiller* y *El hombre del cuaternario,* o como Samuel Beckett que llevan a la «aniquilación» del Hombre con mayúscula, reduciéndolo a una piltrafa arrojada en un basurero.

Esta tradición de crisis que se expresa en la «angustia» (Jean Paul Sartre y otros autores del existencialismo) y en el *refus* (Albert Camus y su *L'homme revolté*) terminó en la «decisión» tenazmente asumida de «no creer» en el mundo que rechaza, como hace el protagonista de *El tambor de hojalata* de Günter Grass.

---

[19] Para más detalles sobre la visión utópica negativa sel siglo xx ver Fernando Ainsa, «Prima del 1984», (*Volontá,* Milán, octubre-diciembre, 1984, N.° 4, págs. 77-93).

[20] Dieter Wellershoff, *Literatura y praxis,* Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 39.

También puede rastrearse en la *tabula rasa* del *nouveau roman* francés negando los personajes, el argumento y la psicología, y proclamando el derecho a lo que debía ser una «nueva novela» aséptica y desprovista de emociones. En ninguna de estas tendencias de la narrativa se avizoran sistemas sustitutivos a los erradicados y ya se sabe que un mundo sin ideas ordenadoras es un mundo sin barreras para lo imaginario. Sin embargo, la ausencia de límites ha angustiado a muchos autores que se han refugiado en los «viejos moldes de ordenación, tales como alegorías o imágenes míticas, a fin de familiarizarse con la nueva realidad bajo su protección, como por ejemplo bajo la convencional metáfora del laberinto» [21].

En el caos en el que se han perdido teóricos e ideólogos se han encontrado —por el contrario— quienes han percibido las enormes posibilidades de la «extensión» de los límites de la realidad para la «aceleración» del cambio. Para estos narradores el objetivo primordial no es la creación de un nuevo orden sustitutivo, sino el aumento de estímulos e «informaciones», una creación que necesita siempre de la experimentación y de un afán creciente de ser novedosa. En este sentido, se puede hablar, como hace David Riesman del «hombre dirigido desde fuera».

> Cuya conducta y juicios no vienen dirigidos ya por normas y principios firmes que le fueron inculcados en su infancia y juventud, sino que ha relajado este rígido hábito espiritual y moral en favor de una capacidad más rápida de adaptación y de aprendizaje continuo. Se trata de un hombre menos torpe, pero también incapaz de resistir a los estímulos exteriores, a las modas, a las influencias rápidamente variables, un ser de intereses más variados y moralmente más indiferenciado, más abierto e informe que el viejo tipo de «dirigido desde dentro», un colector de información, ningún indignado, un consumidor, ningún razonador [22].

La conducta de este hombre contemporáneo que el escritor refleja ya no está dirigida por creencias normativizadas, sino hacia los «signos» variables del mundo exterior. Un autor puede aparecer así como un «amoral» de acuerdo con los códigos tradicionales, aunque por lo

---

[21] *Idem*, pág. 39.
[22] Citado por Wellershoff en *o. c.*, pág. 93.

menos debe reconocérsele su flexibilidad y capacidad de adaptación ante nuevas situaciones, en «un mundo en el que todo se mueve», porque «en vez de una estética normativa existe hoy la permanente reflexión del escritor sobre su oficio» [23]. Una reflexión que, por otra parte, se multiplica por la exigencia del público en búsqueda de «novedades».

En efecto, la dictadura del «gusto» y de la «moda» ha llevado a exigir un perpetuo desplazamiento en las expectativas del público. Se espera de la ficción —como de todas las artes en general— algo siempre nuevo, que vaya en cada instancia más allá de lo conocido hasta ahora. En lugar de intentar reconocer los signos de la identidad, se prefiere abordar nuevas cuestiones bajo el estímulo derivado de la novedad, lo que supone indudablemente un creciente adiestramiento de las facultades de aprender y conocer. La belleza tiende a ser «convulsiva», como proclamó Breton.

CONTEMPORANEIDAD DE TODAS LAS CULTURAS. — Gracias a la generalización de los medios de comunicación, el hombre vive en «la aldea mundial» de la que habló Mac Luhan y repite Octavio Paz a escala iberoamericana cuando afirma que: «por primera vez en nuestra historia, somos contemporáneos de todos los hombres» [24]. Esta «contemporaneidad» que da una ilusoria «simultaneidad» protagónica, ha permitido que desaparecieran buena parte de los sentimientos de marginalidad que caracterizaban la identidad cultural en el pasado.

Hay un «protagonismo» potencial a partir de cualquier punto del planeta, complementado por la aparición de fenómenos como las ediciones simultáneas que algunos autores populares se permiten en editoriales que publican al mismo tiempo en Madrid, Buenos Aires y México, en idioma castellano, mientras son aseguradas las traducciones en una docena de lenguas en operaciones comerciales de una dimensión inimaginable hace unas décadas, como la que acompañó a la publicación de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez.

Ha surgido un sistema internacional de aprovisionamiento y de información compuesto de agentes y «explotadores», «una «bolsa» de la

---

[23] *Ibidem,* pág. 56.
[24] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* FCE, México, pág. 174.

literatura, en donde se comercia no solamente en la feria de Francfort, sino a lo largo de todo el año con derechos, títulos y autores» [25].

Por otra parte, se descubre no sin cierto asombro que los *best-sellers,* tradicionalmente identificados con obras de origen anglosajón, o todo lo más europeo, también pueden ser hispanoamericanos. Los fenómenos de popularidad de Miguel Otero Silva, Luis Spota, Mario Benedetti y Silvana Bulrich, escapan a criterios estrictamente literarios y se inscriben en la aparición de una «literatura de masas» esencialmente americana. La vasta circulación interior en un «mercado» de autores y editoriales, ha tendido a globalizar a nivel americano producciones que tradicionalmente se consideraban nacionales, pero además se ha traducido en las influencias cruzadas señaladas más arriba, a través de las cuales los rasgos locales se han incorporado a una identificación más amplia.

El tradicional aislamiento ha sido roto y la «circulación» de artistas y productores culturales se ha agilizado considerablemente, con las salvedades que dan la estrechez, cuando no la abierta persecución, de algunos regímenes políticos. La tendencia es ir aboliendo distancias o salvarlas con ocasión de un Congreso, de un seminario o un curso en una universidad, la presentación de un libro, cuando no simplemente una conferencia o la participación en un jurado literario. Hay autores que no dudan en señalar los cambios positivos operados a partir de esta nueva situación:

> Ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores, eliminan cada vez más los comportamientos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. Esto no significa que una novela de un autor mexicano se parezca a una novela de un autor francés, puesto que cada una nace de una experiencia particular, de una «realidad» propia (...); pero los mecanismos formales que vehiculan estas experiencias han cesado de ser privilegio de ciertas culturas; el campo experimental es uno solo y sus resultados individuales se propagan con una velocidad directamente proporcional a su importancia y eficacia [26].

[25] Wellershoff, *o. c.*, pág. 90.

[26] Julio Cortázar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* Siglo XXI, 1970.

Sin embargo, la comunicación y la interdependencia amenazan la identidad cultural desde otro ángulo: la posible «uniformización» que puede derivarse y la consiguiente desaparición de algunas de las peculiaridades más originales y contrastadas de la cultura americana. Se habla de «desarraigo» y se enumeran los males de la «aculturación», de la «transculturación» y de la monotonía resultante de una cierta *estandarización* en las preferencias estéticas de la oferta de los mismos productos culturales a nivel mundial. Hay quienes anuncian los riesgos de una cierta «entropía» cultural, ya perceptible en las grandes urbes, desde la arquitectura a la vestimenta, pasando por la alimentación y las expresiones culturales de masas (*best-sellers,* superproducciones cinematográficas, etc.), provocando un desfase en la identidad, notorio en los países llamados «en vías de desarrollo». Las «reglas» de cómo escribir novelas de éxito que imponen algunos editores del mundo sajón, ya son atentamente seguidas en muchos países iberoamericanos, especialmente en Brasil y en la Argentina.

También la identidad aparece amenazada por la «actualidad» excesiva en que se vive. En efecto:

> El ruido ininterrumpido de la gran plaza aldeana en que según Marshall MacLuhan se ha convertido el mundo gracias a los nuevos medios de comunicación de masas, penetra desde fuera en el despacho del escritor, en el que tal vez se haya encerrado por su trabajo durante años enteros. Y el sentimiento de culpabilidad que experimenta es la forma racionalizada de un miedo máximo a la separación. Mientras afuera parlotean, discuten, lo llaman o, aún peor, lo han olvidado hace ya tiempo, debe seguir convenciéndose de que es importante lo que hace, debe insistir en que su trabajo solitario, íntimo y personal es socialmente relevante, aunque carezca de efectos perceptibles y aunque, por otro lado, él podría participar diariamente en aquello que estimula a todos y que también le confirmaría a él como contemporáneo destacado, como portavoz de la oposición, representante de una subcultura, aliado de la juventud o crítico independiente. ¿No van a asaltarle dudas, la sospecha de que escribir libros es una forma de expresión superada, demasiado pesada y por eso impotente en un mundo que cambia rápidamente? [27].

No es extraño entonces que el apartamiento lejos del «mundanal ruido» haya sido percibido como una forma elegante de renunciamien-

[27] Dieter Wellershoff, *Literatura y praxis,* o. c., pág. 8.

to, cómoda y «moralmente injustificable», como afirma Enzensberger, y que «la zona de libertad y de autonomía que la literatura simula», deba ser «desenmascarada» como reclama Karl Markus Michel. El mundo «interdependiente» no tolera escritores «independientes», pero sobre todo ha creado hombres incapaces de soportar la «soledad».

Aparición de centros pluriculturales. — En la medida en que la interrelación entre diferentes identidades culturales se generaliza, aparecen en lo que fueron tradicionales centros de irradiación cultural, zonas «pluriculturales» de expresión múltiple. En las grandes ciudades como Londres, París, Nueva York, Roma, Berlín, Barcelona o Madrid, se mezclan no sólo etnias y culturas, sino que aparecen «polos» de creación de muy diversos orígenes.

Es decir, las capitales creadoras de cultura lo siguen siendo, pero ya no lo son de «La Cultura» única y con mayúscula de antaño, sino de las múltiples en que se expresan la «pluralidad» de muy diversos orígenes que convive en ellas. Por ejemplo, vivir en París para el escritor Juan Goytisolo es justamente una forma de poder vivir simultáneamente en «todo» el mundo, según ha declarado reiteradamente: París no le interesa tanto por lo que es típicamente francés en ella, sino justamente por el carácter «pluricultural» de sus barrios, sus restaurantes, sus librerías, sus exposiciones, sus «actividades» expresadas en las manifestaciones que diariamente puede elegir, así como en los propios habitantes con un elevado porcentaje de «extranjeros» que puede frecuentar. Las colectividades representativas de cada una de las culturas coexisten en el seno de la sociedad sin perder su propia identidad. En lugar del *melting pot* donde se mezclarían todas las culturas, estas grandes ciudades se transforman en foro de expresión «multicultural».

Este fenómeno lo consideramos fundamental para entender la nueva «universalidad» de la que participa la narrativa iberoamericana. Pero su interés mayor radica en el hecho de que el fenómeno no está privilegiado para el área cultural americana, sino que es compartido con otras culturas provenientes de otros rincones del planeta que «también» se expresan en ese contexto. Es la «pluralidad» la que otorga el interés.

Si no es exagerado decir que se produce hoy tanta literatura hispanoamericana en Europa o en Estados Unidos como en Iberoamérica misma, lo es aún menos decir que casi toda la literatura africana se

escribe y se publica entre París, Bruselas y Londres. Intelectuales, artistas y músicos provenientes de las llamadas «zonas periféricas o marginales» del planeta, se exilian o simplemente emigran a estas capitales, pero no para «mimetizarse» como hacían en el pasado, sino para proyectar una voz propia desde un ámbito que consideran más propicio.

Sin embargo, el exilio del escritor no es una novedad en Iberoamérica. Como ha recordado Danubio Torres Fierro:

> Los escritores latinoamericanos han dado obras en las que la reflexión y la crítica sobre la sociedad y el lenguaje son presencias dominantes. Por estas razones los escritores han sido directa o indirectamente perseguidos y hostigados. No es casual que en la literatura latinoamericana haya una larga tradición del exilio, a veces interior, a veces exterior, a veces voluntario, a veces impuesto. Es una constante que también se vincula al desarrollo de la literatura moderna, toda ella signada a fuego por el exilio [28].

Frente al tradicional fenómeno de escritores hispanoamericanos acusados de ser «desarraigados», «rastacueros», «trasplantados», lo que resulta novedoso es la nueva «aculturación» creada. Las limitadas posibilidades de «participación» en las sociedades europeas que acogían exiliados y emigrantes en el pasado, se han transformado en la integración positiva que caracteriza la vida actual de muchos artistas en el seno de las grandes capitales.

En el contexto de un mundo que, al haber perdido su sistema único de ideas, ha estallado en las múltiples direcciones que les proponen grupos e individuos de todos los horizontes, la expresión «pluricultural» se da con más facilidad porque encuentra menos resistencias. Editoriales, revistas y hasta diarios en los idiomas de las colectividades que viven en ellas, galerías de arte y una rica y variada actividad cultural forman parte del nuevo universalismo elaborado a partir de la suma de particularismos. En este «quehacer» fuera de fronteras se reconocen las «diferencias» y se propicia un «intercambio», cuyas consecuencias apenas se empiezan a percibir ahora, en esa especie de «mestizaje» cultural a nivel de capital europea o de gran ciudad americana.

---

[28] Danubio Torres Fierro, *Los territorios del exilio* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979), pág. 38.

Es interesante anotar que la «aculturación» tradicionalmente limitada en los análisis a los países colonizados, se da ahora «también» en las Metrópolis. El fenómeno inverso, muchas veces con súbditos de ex-colonias o de países dependientes culturalmente en el pasado, como los países africanos y provincias de «ultramar» en Francia, hindúes, pakistanos y caribeños en Inglaterra, hispanoamericanos en España e Italia, indonesios en Holanda y congoleños en Bélgica, está produciendo efectos y no sólo en el plano *folklórico* de «los casamientos mixtos», sino en la más sutil de un enriquecimiento cultural mutuo, muchas veces no reconocido por ninguna de las partes en juego, pero que supone esencialmente:

> Una «disposición» de permanecer vulnerable ante muchísimas presencias extrañas, como una persona que tiene que mantener abiertas las puertas de su aposento temporal para que entren allí todos los vientos [29].

Una de las formas, pero no la única, en que se manifiesta la nueva relación creada es el surgimiento de «asociaciones supranacionales» tácitas o expresas, que propician nuevas formas de relación entre las culturas, de la cual participa la narrativa contemporánea iberoamericana en un mismo pie de igualdad que las expresiones de otras regiones del mundo. En el ejemplo que nos interesa, lo importante es subrayar que los «centros» iberoamericanos en este contexto «pluricultural» ya no viven «a la sombra de la cultura que lo recibe —utilizando las palabras de Leopoldo Zea— sino «participando» en ella» y, por lo tanto y sobre todo, «modificándola».

Los espacios extraterritoriales. — Desde el rincón de Normandía en que vivía, Gustave Flaubert sostenía que «no soy más francés que chino» y aseguraba que «apenas entendía lo que significaba patria». Por otra parte, aunque nunca lo llegara a concretar repetía su deseo de *faire son paquet* y de partir bien lejos «a un país donde no escuche la lengua, lejos de todo lo que me rodea, de todo lo que me oprime» [30].

---

[29] George Steiner, *Extraterritorial,* Barral, Barcelona, 1973, pág. 43.
[30] Citado por Kenneth White en Tel (París, 3 marzo 1983).

El anhelo de fundar un «espacio nuevo» e independiente, lejos de los límites de una literatura nacional, se objetiva en la creación de los «espacios exteriores» que caracterizan buena parte de la literatura del siglo XX. Los escritores iberoamericanos que han hecho realmente *son paquet* y se han instalado en un contexto ajeno y extraño, elegido en forma deliberada o forzosa, anuncian no sólo el desarraigo y las formas de exilio voluntario que pueblan la narrativa contemporánea, sino la fundación de una literatura universal con vocación de tal, lo que George Steiner ha llamado la «extraterritorialidad»:

> Un aspecto sorprendente de la revolución lingüística ha sido el surgimiento de un pluralismo lingüístico o «carencia de hogar» en varios grandes escritores. Estos escritores se encuentran en una relación de duda dialéctica no solamente con respecto a su lengua nativa —como se encontraba Hölderlin o Rimbaud antes que ellos— sino con respecto a varias lenguas. Esto casi no tiene precedentes. Tiene que ver con el problema más general de la pérdida de un centro. Hace que Nabokov, Borges y Beckett se conviertan en las tres figuras representativas de la literatura del exilio —quizá el principal impulso de la literatura actual— [31].

Las realizaciones de estos escritores, a los que podría añadirse Ezra Pound, permiten considerar la literatura moderna como «una estrategia del exilio permanente». En esta estrategia puede situarse buena parte de una narrativa hispanoamericana que ha elegido deliberadamente una «distancia» entre el suelo natal y el de la escritura, sin necesidad de hacer de ello una opción desgarrada o traumática. Basta leer en esta perspectiva las fiestas verbales de la trilogía narrativa *Femina suite* de Rafael Humberto Moreno-Durán, integrada por *Juego de damas* (1977), *El toque de diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983), o *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi.

Sin embargo, la literatura sobre el exilio político forma parte de un capítulo importante de la nueva narrativa. Si es directa y sin *nuances* en la obras de Mario Benedetti (*Primavera con una esquina rota,* 1983; *Geografías,* 1984) o de Gabriel Casaccia (*Los exiliados,* 1966), puede asumir formas sutiles de la nostalgia en la prosa de Arnaldo Calveyra (*Cartas para que la alegría,* 1983), Calvert

[31] George Steiner, o. c., pág. 10.

Casey (*El regreso y otros relatos,* 1965) o en las *Prosas apátridas* (1975) de Julio Ramón Ribeyro; ser desgarradora y contradictoria en *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso o proyectarse como una alegoría de la fuga y el viaje en el *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano.

Pero la «extraterritorialidad» es mucho más amplia que el exilio. El escritor inglés Kenneth White que ha elegido vivir en Francia habla de escritores como «figuras del afuera», rechazando el término de exilio por sus connotaciones estrictamente políticas, así como las metáforas botánicas de «enraizamiento» y «desarraigo» como limitadas a un aspecto del problema. Al analizar la figura de James Joyce que había gritado: «¡Que mi patria muera en mí!» y había vivido voluntariamente lejos de su Dublin natal, White llega a la conclusión que gracias al «afuera» vital, su visón literaria del interior es mucho más profunda y sutil. La cultura de origen no muere como una cierta noción de patria. El Dublin de *Ulises,* sin dejar de ser esencialmente irlandés, adquiere una dimensión «transnacional» indiscutible. Lejos de la lamentación de una literatura del exilio o de toda ideología patriótico-nacionalista, se lo respira sin artificios como el espacio natural de Joyce.

No es precisamente el rastreo de la «comarca» natal en la literatura escrita «fuera» de su contexto lo que permite hablar hoy de una literatura universal. Algunas formas del universalismo pasan por la «integración» en otras realidades culturales que no son las propias. Las sucesivas modas de «orientalismos» varios (de los persas esgrimidos por los simbolistas al *Maghreb* de André Gide, pasando por los «turcos» de Pierre Loti), *chineries,* el entusiasmo «africano» de cubistas y el «mexicano» de los surrealistas, han dejado inevitables rastros en la literatura iberoamericana. Ni que hablar de las *espagnolades* en que periódicamente «incurren» los franceses y que ha dado clásicos como *Carmen* de Prosper de Mérimée. La última en el tiempo ha propiciado en sus ecos hispanoamericanos novelas como *El embrujo de Sevilla* (1922) de Carlos Reyles, *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta y las obras «madrileñas» de Augusto D'Halmar, divertidamente actualizadas por José Donoso en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980). Los personajes creados por autores hispanoamericanos pueden ser «ciudadanos del mundo», o simplemente ser «extranjeros» a la condición americana, como *El perseguidor* de Julio

Cortázar, el *Bomarzo* de Manuel Mújica Laínez y el *Concierto barroco* de Alejo Carpentier.

El reverso de la medalla surge en las experiencias vitales americanas de autores europeos como Henri Michaux en Ecuador *(Ecuador),* Antonin Artaud *(Les tarahumaras)* y de D. H. Lawrence *(La serpiente emplumada)* en México, de Geoges Bernanos y de Rafael Barrett en Paraguay, o la visión literaria de Max Frisch sobre el hombre occidental frente al mundo primario y elemental novelada en *Homo faber.* En estas obras se proyectan, a través de la visión del «extranjero» y del «intruso», culturas locales en su significación universal, propiciando un diálogo en una dimensión diferente a la habitualmente manejada a través de un prisma que no puede desembarazarse de la visión exótica inherente al colonialismo, aunque se cubra de legítimas buenas intenciones como han estudiado Anita Licari, Roberta Maccagnani, Lina Zecchi y Gianni Celati en *Letteratura, essotismo, colonialismo* [32].

Esperanza de un mundo multipolar. — La condición «pluricultural» del mundo llamado occidental, debe completarse con el esperanzado estallido de las hegemonías en un mundo multipolar, requisito ineludible —para muchos— de un «nuevo universalismo».

Estas nuevas relaciones que sustituyan las de dependencia o paternalismo, ajenas a todo etnocentrismo, sólo pueden concebirse sobre la base de una colaboración y una fecundación recíproca de las culturas. No se necesita ser excesivamente optimista o utópico para preguntarse, como hace Carlos Fuentes, si:

> ¿No podemos europeos y latinoamericanos reconocernos en el peligro del mundo de la doble hegemonía y unir nuestros esfuerzos para empujar las cosas, poco a poco, lenta pero seguramente, con acciones culturales y políticas, económicas e informativas, hacia un deseable mundo multipolar, en el que nadie sea satélite de nadie, en el que cada cual pueda aportar la semblanza de su genio civilizador policultural, diversificado? [33].

---

[32] Licari, Maccagnani, Zecchi, *Letteratura, esotismo, colonialismo,* Nuova Universale Cappelli, Bologna, 1978.

[33] Carlos Fuentes, «Europa y Latinoamérica», *La semana,* suplemento semanal del diario *El Día* (Montevideo, 16 de octubre 1982, pág. 19).

Este mundo «multipolar» que podría un día enunciarse como un «principio esperanza» [34] en lo político, es ya una evidencia en lo cultural y frente a un planisferio podría marcarse «la universal explosión de particularismos» de que ha hablado recientemente Regis Debray [35].

A partir de la *lost generation* el «polo» de creación narrativa se ha trasladado al otro lado del océano: primero a Estados Unidos, de Hemingway y William Faulkner a los *beatniks* como Jack Kerouac, y luego a Iberoamérica a través del proceso que hemos analizado en algunos capítulos de este trabajo. Lo «universal» ya no es privilegio de un «orden» determinado, obligadamente radicado en Europa. Ello no impide que «también» en Europa sigan publicándose excelentes novelas [36]. Lo que importa es que no hay un «orden único» capaz de «monopolizar» la verdad.

La paradójica consecuencia de este examen es que, justamente, a través del concepto del nuevo universalismo que se está creando, hecho de esta sucesiva serie de estallidos, está surgiendo un afianzamiento de la diversidad. Lo «uno» se expresa en lo «diverso», lo diverso en lo complementario y el «todo» en la armonización de lo diverso.

Esta presencia de lo «diverso» en el seno de lo «uno» nos lleva inevitablemente a destacar otra característica de la cultura contemporánea, aparentemente en abierta contradicción con todo lo afirmado hasta ahora.

LA CULTURA DE LA RESISTENCIA INTERNA. — La tendencia subrayada hacia un «movimiento centrífugo» de carácter universalista, no puede hacer olvidar que, paralelamente, se está dando en Iberoamérica un «movimiento centrípeto» de afianzamiento a escala nacional.

Pero también en este caso las características del proceso son diferentes a como se lo entendió en el pasado. Los escritores que desde

[34] Nos referimos al «principio esperanza» enunciado por Ernst Bloch para replantear en el contexto marxista la vigencia de la utopía.

[35] «Los imperios contra Europa», Regis Debray, *Le Monde*, 12 abril, 1985.

[36] Basta pensar en la reciente obra de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, o en *El rodaballo* de Günter Grass, pero se podrían añadir los nombres de George Perec y los autores que publican en lenguas que necesitan ser traducidas a las vehiculares tradicionales desde el portugués, húngaro, sueco, polaco, etc...

una perspectiva regional, cuando no local, proyectan una obra que define una identidad cultural en términos estrictamente americanos, lo hacen teniendo en cuenta las dificultades existentes y con una ambición mucho menor que la de las generaciones anteriores enfatizando el «americanismo», el «hispanismo» o el «indigenismo».

Aunque practican «una cultura de la resistencia», como la bautizara Marta Traba para las artes plásticas [37], frente a las presiones internas o a las de uniformización internacional, rescatan al mismos tiempo formas y valores tradicionales que no se resignan a perder o que revaloran bajo un nuevo sesgo. La llamada «expresión endógena» [38] florece en muchos terrenos. Por ejemplo, en los países con sociedades aborígenes importantes como México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia y, en menor grado, Venezuela, Colombia y Paraguay, se buscan vías culturales para desobstruir el proceso bloqueado en los términos irreconciliables y anacrónicos de una pura reivindicación pasatista de las culturas indígenas pre-hispánicas, por un lado, o la visión «integradora» que oculta una desculturización integral, por el otro.

Si bien no se puede pretender restaurar los términos de una cultura desaparecida o en vías de desaparición en un idealizado «retorno a los orígenes», «punto cero» que otorgaría milagrosamente la unidad a la «identidad» fragmentada, tampoco puede esgrimirse una pragmática «asimilación» uniformizadora, para resolver un problema que ha demostrado ser complejo. El difícil equilibrio parece estar en ayudar a que las culturas indígenas reasuman «su» curso histórico en el seno de sociedades pluralistas. Un curso histórico que es el del presente, ajeno a todo aislacionismo autárquico, y que pueda expresarse en una cultura contemporánea que tenga viejas raíces.

Este proceso no necesita siempre reivindicar las lenguas nativas, como se hizo en el Perú declarando «el Quechua lengua nacional» y

---

[37] Marta Traba y otros, *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila, 1975, pág. 49.

[38] Los estudios sobre desarrollo cultural han venido insistiendo en la «segunda década del desarrollo» en el fomento de las formas de expresión «endógenas» por oposición a las «exógenas». El desarrollo «endógeno» supone un estímulo adecuado de las capacidades de creación, muchas veces sofocadas o aplastadas por el flujo de producciones culturales «importadas». El ejemplo más recurrido y flagrante es el de los programas de televisión en los países del Tercer Mundo.

de enseñanza obligatoria. No se trata tampoco de excluir *a priori* la posibilidad de una narrativa en lengua quechua, aymará o guaraní. Lo que parece importante es respetar modismos, giros, el acento particular y la sintaxis, que permiten «traducir» una peculiaridad esencial. Los ejemplos de la narrativa de José María Arguedas en el Perú, Guimarães Rosa en Brasil, Juan Rulfo en México y la de Augusto Roa Bastos en el Paraguay han abierto esas vías. En estos mundos narrativos, siempre rurales, colindantes con las realidades indígenas, cuando no directamente inmersos en ellas, el habla no se imita desde afuera sino que se estructura literalmente desde adentro, sin por ello perder su carácter de realidad «transcultural comprensible» a nivel universal.

Se trata, más bien y como ha sugerido Rubén Bareiro Saguier de:

> Un proceso de apropiación progresiva por parte de la literatura de un acervo cultural, en última instancia ya existente: la creación colectiva realizada por aportaciones constantes, injertos en el tronco de la lengua patrimonial. La pretendida «degeneración de la lengua» —viejo mito colonialista— se revela así semilla fecundante [39].

Una reacción similar se observa en los países del Caribe donde la presencia africana tampoco se reivindica en términos *chovinistas,* pero sí en el orgullo de una identidad cultural creativa, enraizada y original como es, por ejemplo, el fenómeno *Rasta,* cuyas repercusiones lingüísticas en el inglés apenas empiezan. Estudios similares se proponen ya para la llamada literatura *chicana* (mexicano-norteamericana) o la de los portorriqueños en Nueva York, el llamado *neoyorican.* Resulta ahora evidente que las «fronteras culturales» poco o nada tienen que ver con las políticas.

Del mismo modo, debe situarse la narrativa de la resistencia interna que emerge en el centro de dificultades, generalmente dictaduras políticas como las que asolaron los países iberoamericanos en los años setenta. Esa década, marcada por la pérdida de las ilusiones, por los fracasos políticos y la *diáspora* intelectual, ha sido también la de un «retorno» a una mirada interior, despojada del afán experimentalista

[39] Rubén Bareiro Saguier, «Encuentro de culturas» en *América Latina en su literatura,* o. c., pág. 31.

de los años sesenta. Situaciones políticamente polarizadas aparecen en un relato y viñetas que impactan al lector como en las obras de Eduardo Galeano, *La canción de nosotros* (1975) y *Días y noches de amor y de guerra* (1978), en las de Mario Benedetti, especialmente en *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971), Mario Goloboff, *Caballos por el fondo de los ojos* (1976), Jorge Musto, *El pasajero* (1977), Osvaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido* (1978) o en los cuentos entre realistas y fantásticos de Alfredo Gravina, *Despegues* (1974).

Por otra parte el drama del exilio «interior» es originalmente presentado por Arturo Von Vacano en su novela *Sombra de exilio* (1970), con estas sencillas palabras: «Pensando en que me siento extraño en mi propia tierra porque nací aquí, en Bolivia, pero me educaron y me moldearon el espíritu como si fuera un hijo de allá, de Alemania.»

Esta literatura de la resistencia «interna» se reencuentra ahora en algunos países —Argentina, Brasil y Uruguay— con la literatura del «exilio» en un marco de reconocimientos mutuos, no ajeno a sorpresas. Por lo pronto, la de una preocupación por la calidad literaria y un abandono de los fáciles esquematismos en aras de un mayor esfuerzo de comprensión de la realidad, perceptible en autores jóvenes que han empezado a publicar en el exilio como la chilena Lucia Guerra (*Más allá de las máscaras,* 1984) o la uruguaya Ana Luisa Valdés (*La guerra de los albatros,* 1983). Una generación de narradores hispanoamericanos nacen literariamente «fuera» de las fronteras de sus países de origen y lo hacen con una madurez y una perspectiva digna de interés.

En otros casos la «resistencia» sigue y una inevitable suspicacia apenas puede disimularse en el marco de la confrontación entre la producción de «afuera» y la del interior de los países, como es evidente en el caso de Chile a partir de 1973. Otro tanto podría decirse frente al mosaico de complejas relaciones, cuyo recorte resulta más político o sociológico que estético, entre las diferentes generaciones de la literatura cubana contemporánea en Cuba y fuera de ella.

Este inventario que acabo de hacer y el examen de la actual «identidad cultural» de Iberoamérica no puede dejar de tenerlo en cuenta, especialmente si intenta ser prospectivo. El desafío de su enumeración está en pie.

3. UNA NARRATIVA QUE SE HACE NECESARIA

La nueva interdependencia creada no basta para definir la dimensión universal de la identidad cultural que Iberoamérica proyecta a través de su narrativa. Se puede hablar de algo más. La nueva universalidad en la que participa, hace que la narrativa sea no sólo aceptada y apreciada en un mismo plano de igualdad a las producidas por otros «centros» culturales, sino que «además» se haya convertido en «necesaria».

El crítico Bertrand Poirot Delpech, al comentar la traducción de *La hojarasca* al francés, decía, tal vez exagerada pero gráficamente, que en Francia se ha llegado a la situación de que si «alguien no ha leído a Gabriel García Márquez tiene la sensación de que le "falta algo"» [40].

Dejando de lado el caso específico de García Márquez, nos interesa analizar el alcance de lo que puede significar hoy ese «faltar algo» en la cultura personal si no se ha leído a un autor iberoamericano, lo que parecía hasta ahora un privilegio reservado a los clásicos de la literatura universal, identificada automáticamente con la europea. Es inevitable preguntarse, ¿por qué una novela iberoamericana puede ser hoy «necesaria» a la cultura universal?

Por lo pronto, no por ser «diferente» a otras literaturas, porque lo ha sido siempre y lo seguirá siendo. No basta su «originalidad», aun siendo «comprensible» para lectores de otras culturas. Como no basta tampoco la voluntad «participativa» de un narrador que se convierte en una de las múltiples voces del mundo «pluricultural» contemporáneo. Se necesita algo más para que se pueda hablar de «falta de algo»: se necesita que la narrativa sea además «esencial».

Vale la pena desarrollar esta idea.

En la medida en que una obra es capaz de reflejar valores, problemáticas, mitos y temas que son comunes al ser humano, puede hablarse de universalidad, por lo tanto de su carácter de «necesaria», cuando no de obra «imprescindible». No importa el tema tratado y su mayor o menor grado de «peculiaridad» en función de un escenario america-

---

[40] *Le monde des livres* (París, 24 mayo 1984).

no más o menos reconocible. Lo que importa es la capacidad para interpretar, valorar y utilizar literariamente una circunstancia vital en términos «comunes» al género humano.

Los hombres en situaciones similares se «reconocen» más allá de los rasgos específicos en ese fondo común de preocupaciones y valores en el cual está sumergida hoy la humanidad entera. Es justamente esta «condición humana» la que permite hablar de la universalidad que no puede ser el privilegio de una región geográfica en particular. ¿No decía André Malraux que la tradición cultural no consiste más que en poseer obras que nos ayuden a vivir? La ausencia de una obra que «ayuda a vivir» debe provocar inevitablemente la sensación de que «falta algo». Este aspecto de la universalidad roza —¿por qué no decirlo?— la idea del humanismo, concepto que también necesita de una reactualización semántica.

EL NUEVO HUMANISMO Y EL DERECHO A LO PECULIAR

En la novela iberoamericana puede fácilmente rastrearse la preocupación —que Jean Franco llama «ansiedad»— por compartir la suerte del hombre, inquietud perfectamente equiparable con un querer captar y reflejar un modo de ser americano, una ontología propia, pero a través de valores universales que son comunes a seres humanos de otras latitudes.

«Lo universal no es otra cosa que lo que nos hace comunes a los otros hombres», sostiene Moreno-Durán [41], tratando de reivindicar para la narrativa hispanoamericana el derecho a participar de esa condición. Si no se lo entiende así, la noción de identidad cultural queda limitada al «derecho a lo peculiar», todo lo que sea valor universal habiendo sido apropiado por derecho natural por la cultura occidental.

Decir identidad cultural igual a lo distinto, parece una forma de confinar lo americano a un territorio delimitado y exótico. En ese perímetro marginal no hay obstáculos para otorgarle un «derecho» de existencia,

---

[41] Rafael Humberto Moreno Durán en *De la barbarie a la imaginación* (Tusquets, Barcelona, 1976) analiza los mitos dualistas de la literatura hispanoamericana: civilización-barbarie, Próspero-Calibán, de la Arcadia a la ciudad, y consagra un capítulo a «lo universal y el modo de ser latinoamericano», de donde proviene esta cita (pág. 32).

siempre y cuando se mantenga cantonado a la zona de su especificidad.

El «derecho a la diferencia» termina donde empieza una participación en los valores de la civilización universal. Sin embargo, ahora es posible reclamar para la identidad cultural la adopción de criterios de universalismo cada vez más amplios y menos sometidos a una peculiaridad histórica y geográfica determinada:

> Lo que importa es una valoración de las respuestas novelescas y literarias que una comunidad humana ha sido capaz de producir para interpretar, valorar y utilizar su circunstancia vital, concepto que se aproxima al de una definición de lo que debe entenderse por cultura [42].

Esta valoración universal de lo «peculiar» de una expresión o de las raíces de una diversidad original no debe ser folklórica, sino que debe ser vista como una prueba evidente de lo rica y variada que puede ser la condición humana. Las «diferencias» que existen entre las identidades culturales deben situarse en un mismo plano de igualdad, para que cada expresión literaria tenga la posibilidad «de participar a su modo irrepetible en los valores que sellan la conflictiva condición del hombre». Aunque como recuerda Savater: «los más destacados de esos valores obtienen su fuerza de lo común y están por encima de cualquier peculiaridad folklórica» [43].

Con otras palabras, Alejo Carpentier había señalado que:

> No es pintando a un llanero venezolano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras, aunque la relación en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias [44].

LA EMANCIPACIÓN EN FUNCIÓN DE LA CALIDAD LITERARIA

Para reclamar el derecho que tiene la narrativa de una región como Iberoamérica a «participar» de esa condición humana universal que

---

[42] «El derecho a lo peculiar» por Fernando Savater, *El País*, Madrid, 20 de marzo, 1983.

[43] Fernando Savater, art. citado.

[44] Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, 1967, pág. 10.

ya no es el privilegio exclusivo de una literatura, se necesita algo más. Porque se puede estar de acuerdo en que la «peculiaridad» geográfica o la de los personajes de una novela, por ejemplo de Guimaraes Rosa, o de un cuento de Horacio Quiroga no es de una «naturaleza» diferente a la de una novela de Pardo Bazán o de un cuento de Maupassant. Su diferencia es tan válida como la que separa la Galicia española de una provincia francesa, un campesino italiano de un inglés.

Tanto derecho tiene a la universalidad de la condición humana de la que participan en la medida de su representatividad, un héroe de un cuento de Juan Rulfo como uno de Miguel Delibes. Del mismo modo, la lectura crítica de una novela de Italo Calvino no necesita de otros referentes que los inherentes al texto mismo que debe «sostenerse por sí mismo», parámetro crítico que, en principio, no debe variar para juzgar un cuento de Salarrúe.

El problema radica justamente en el difícil equilibrio de hacer literatura universal a través de la profundización de «los injertos europeos» en «la savia local», con que se analiza en general la producción americana. La solución la dio, ya en el siglo pasado, el novelista brasileño Machado de Assis, ejemplo de «cómo se hace literatura universal por la profundización de las sugestiones locales», como sostiene Antonio Cándido.

Quincas Borba (1891) y *Don Casmurro* (1888) ya habían probado *avant la lettre* que para llegar a ser «necesaria» y «esencial» la novela iberoamericana necesitaba algo más que una participación en la problemática general del hombre. Era necesario, sobre todas las cosas, una «calidad» literaria para permitir que se situaran en un mismo plano obras europeas y americanas. Machado de Assis no pedía ninguna consideración en nombre de su pertenencia a un «área» cultural tradicionalmente marginal. La lectura crítica de sus obras no necesita de condescendencia, ni de tolerancia paternalista, ni de cantonamiento exótico. Puede y «debe» ser hecha con el mismo rigor con que se juzga una obra europea. Porque, como afirma Haroldo Campos:

> El crítico latinoamericano, sobre todo en el momento actual de ascenso de nuestras literaturas en el escenario mundial, no puede tener dos almas, una para considerar el legado europeo, y otra para encarar la circunstancia particular de su literatura. Debe situarse frente a ambos

> con la misma conciencia y el mismo rigor, y solamente de esa actitud ejemplarmente radical puede resultar el reexamen de nuestra historiografía literaria, que ni por ser relativamente reciente está libre de los clisés de la sensibilidad, de la repetición irreflexiva y monótona de juicios preconcebidos que no resisten un análisis fundamentado [45].

Sin embargo, aunque otros autores —especialmente a partir del Modernismo, movimiento estético con que América irrumpe «originalmente» por primera vez en la historia estética de Europa— comprendieran que el verdadero desafío radicaba en esa «calidad» literaria de las obras con vocación universal, todavía en 1969, José Lezama Lima se lamentaba en su ensayo *La expresión americana:*

> He aquí el germen del complejo horrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problemática, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía es tierra igual que la de Europa [46].

Por su parte, Borges en su recurrido estudio sobre «El escritor argentino y la tradición» había llegado a similares conclusiones:

> Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas [47].

En nombre de esa «irreverencia» —una forma de superar los «complejos» de que hablaba Lezama Lima— se puede asegurar que: «no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo», porque «si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística», se puede ser al mismo tiempo argentino y americano y, también, «buenos o tolerables escritores.»

---

[45] Haroldo Campos, «Superación de los lenguajes exclusivos» en *América Latina en su literatura,* o. c., pág. 283.

[46] José Lezama Lima, *La expresión americana,* editorial Universitaria, Chile, 1969, pág. 25.

[47] Jorge Luis Borges, *Discusión,* Emecé, Buenos Aires, 1957, págs. 161-162.

Desde ese mismo punto de vista, pero situándose estrictamente en la perspectiva del estilo literario, Octavio Paz en su prólogo a *Poesía en movimiento* (1966), ha sostenido:

> No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos: afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales. Lo que llamamos tradiciones nacionales son, casi siempre, versiones o adaptaciones de estilos que fueron universales. Por último, una obra es algo más que una tradición o un estilo: una creación única, una visión singular. A medida que la obra sea más perfecta son menos visibles la tradición y el estilo. El arte aspira a la transparencia [48].

Para llegar a esta «transparencia», no hay sino un secreto de la expresión: «trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir con ansia de perfección», completa por su lado José Luis Martínez comentando la famosa frase de Alfonso Reyes: «La emancipación es función de la calidad literaria».

CONCLUSIÓN A TRAVÉS DE LA UTOPÍA

Nada más sencillo y nada más difícil.

Resulta curioso haber llegado al término de este largo viaje en busca de la identidad cultural americana para concluir —entre el alborozado Génesis del descubrimiento de América y la utopía de la esperanza, de la Naturaleza primordial a la «sobrenaturaleza» de la *poiesis* en la literatura— que la clave de la «emancipación» está en la calidad literaria, por muy difícil que resulte fijar los parámetros de su valoración. Una «emancipación» que tiene que marcar la identidad cultural americana.

Porque hemos buscado los «signos» de esa identidad en el corazón de la selva amazónica, en los corredores del Metro parisino y en las sombras de grandes caserones. En estos viajes iniciáticos, movimientos circulares en pos del «templo», hemos creído descubrir el «centro» de cohesión del mundo americano, para emprender, instantes después, un

[48] Octavio Paz, *Poesía en movimiento,* México, 1966, introducción.

nuevo viaje a lo largo de los caminos polvorientos del continente munidos por todo equipaje de un espejo que sigue siendo el «modelo». Para esta empresa todos los signos nos han parecido válidos.

Hemos creído que los viajes iniciáticos se han frustrado finalmente porque, en suma, el buscado «centro» sigue siendo un vacío que está por poblarse literariamente y porque sigue «inédito» en sus más esenciales formulaciones, aquellas que pueden tocar el «ser» más que la «apariencia» de una realidad americana cambiante.

Sin embargo, gracias a este deambular por las páginas de la narrativa americana hemos intuido encuentros esenciales al pie de la Cordillera de los Andes o en las orillas barrosas del Río de la Plata, en pueblos arquetípicos de la ficción, de Macondo a Santa María. En el mosaico de novelas y cuentos que siguen apostando dialécticamente a la reactualización permanente de los dualismos de la identidad americana hecha de nociones ambivalentes como unidad y diversidad, evasión y arraigo, tradición y renovación, civilización y barbarie, Ariel y Calibán, y tantas parejas antinómicas que han desfilado por nuestras páginas, también hemos descubierto «signos» inequívocos de la «identidad americana».

Hemos comprobado, en efecto, cómo la identidad cultural en la narrativa sigue siendo parte de una búsqueda que no ha perdido su carácter de aventura primordial, equiparable todavía —y pese a los siglos transcurridos— a la «fundación del mundo» que pudieron proponerse los primeros Cronistas de Indias.

Una «fundación» que, si bien está hecha de numerosas rupturas, una fragmentación de realidades y espacios todavía no suficientemente integrados en un «sistema de lugares», tiene sus «santuarios» y sus senderos secretos que nos conducen de la mano de una indiscutible calidad literaria desde la «comarca» al «universo».

Esta fundación está hecha de la cabal comprensión de dos mensajes sólo en apariencia contradictorios: el mensaje de Miguel de Unamuno cuando decía: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno», y el de Jorge Luis Borges, como si en la novela iberoamericana hubiéramos encontrado, poseídos del mismo asombro de Carlos Argentino en el sótano de la calle Garay, el «Aleph», esa esfera cabalística cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no se encuentra en ninguna. Estaríamos descu-

briendo cómo «cada cosa era infinitas cosas», porque las estaríamos viendo desde todos los puntos del universo:

> Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, (...) vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años, vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos (...), vi en el Aleph la tierra, (...) sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible «universo» [49].

Lo local y lo eterno, el «Aleph», el ángel de Ezequiel de cuatro caras que se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. Estas imágenes son verdaderas metáforas de la identidad cultural americana en lo universal.

Conciliar lo autóctono y lo universal había sido, también para Pedro Henríquez Ureña, una manera de definir lo que llamó «la utopía de América». ¿Podemos decir ahora que esa conciliación —la utopía— se ha producido en las páginas de la narrativa iberoamericana, donde la calidad nos anuncia una identidad emancipada y madura?

Contribuir a ese «encuentro» final es la razón que nos ha llevado a escribir este libro. No hemos pretendido más que señalar los signos comunes que lo pueden propiciar: *leit-motivs,* constantes, búsquedas, contradicciones e inquietudes. Un encuentro que si no se produce ahora puede hacerlo en el futuro. «Se verá —escribió Karl Marx— que desde hace mucho tiempo el mundo posee el sueño de una cosa de la que tan sólo le falta tener la conciencia para poseerla realmente» [50]. Sueños, sueños ha tenido muchos el hombre iberoamericano, pero ¿acaso tiene ya la «conciencia» para poseerlos realmente?

Esta es una pregunta con la que puede ponerse un justo punto final a estas páginas. Intentar contestarla sería mucho más difícil que haber

---

[49] Jorge Luis Borges, *El Aleph,* Emecé, Buenos Aires. «Un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos» (pág. 160) y en su búsqueda desciende el protagonista al sótano donde le han dicho que «había un mundo», es decir, un baúl. Allí encuentra ese extraño objeto en el cual se concentra el universo (pág. 165).

[50] Karl Marx, *Carta a Ruge,* septiembre, 1843.

podido llegar a formularla con validez. Y con esta certeza uno puede conformarse por ahora, sabiendo como Novalis que: «Cuando soñamos que soñamos está próximo el despertar» [51].

[51] Citado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad,* o. c., pág. 9.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abou, Selim, *L'identité culturelle* (Relations interethyques et acculturation) Anthropos, París, 1981, 236 págs.

Alonso, Amado, *Estudios lingüísticos,* Gredos, Madrid, 3.ª edic. 2.ª reimp., 1982.

Anati, Emmanuel, *Gli elementi fondamentali della cultura,* Jaca Book, Milano (1983), 146 págs.

Antología de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature,* Tel quel, Seuil, París, 1965, 314 págs.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio* FCE, México, 1965, 298 págs.

—, *El aire y los sueños* (Ensayo sobre la imaginación del movimiento) FCE, México, 1958, 330 págs.

Bastide, Roger, *Anthropologie appliquée,* París, 1971.

—, *Le réve, le transe et la folie,* París, 1972.

Bleyes, José, *Psicología de la conducta,* Buenos Aires, 1964.

Bloch Michel, Jean, *La nueva novela,* Guadarrama, Madrid, 1967, 154 págs.

Bloch, Ernst, *Le principe espérance,* Gallimard, París, 1982, 2 vols.

Bloom, Harold, *La angustia de las influencias* (Una teoría de la poesía), Monte Ávila, Caracas, 1977, 190 págs.

Boisdeffre y Friedmann, *Beckett y el fin de la literatura,* Carlos Pérez, Buenos Aires, 1968, 78 págs.

Boorstin, Daniel J., *The exploring spirit: América & The World & Then & Now,* Random house, N. Y., 1975.

Booth, Wayne C., *The rhetoric of fiction,* The Univ. Chicago Press, 1961, 460 págs.

Brown, Norman O., *El cuerpo del amor,* Sudamericana, Buenos Aires, 1972, 296 págs.

Butor, Michel, *Repertorio III* (Sobre Literatura), Seix Barral, Barcelona, 1970, 444 páginas.

Caillois, Roger, *Mitologia del pulpo* (Ensayo sobre la lógica de lo imaginario), Monte Ávila, Caracas, 1976, 142 págs.

Calvet, Louis Jean, *Linguistique et colonialisme,* Payot, París, 1974.

Castagnino, Raúl H., *Experimentos narrativos,* Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1971, 268 págs.

Christinger, Raymond, *Le voyage dans l'imaginaire,* Stock Plus, París, 1981, 300 págs.

Cook, Roger, *The tree of life. Image of the cosmos,* Thames and Hudson, London, 1974.

Coy, Javier y Juan José, *La anarquía y el orden,* José Porrúa, Madrid, 1976, 194 págs.

Doubrovsky, Serge, *Razones de la nueva crítica,* Monte Ávila, Caracas, 1974, 294 págs.

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères,* Gallimard, París, 1972, 280 págs.

—, *La nostalgie des origines,* Gallimard, París, 1978, 310 págs.

—, *Lo sagrado y lo profano,* Guadarrama, Madrid, 1973, 184 págs.

—, *El mito del eterno retorno,* Emecé, Buenos Aires, 1968, 170 págs.

—, *Aspects du mythe,* Gallimard, París, 1981, 248 págs.

Eliot, T. S., *Notas para la definición de la cultura,* Bruguera, Barcelona, 1983, 190 págs.

Erikson, Erik H., *Identidad, juventud y crisis,* Edit. Paidós, Buenos Aires, 1968, 260 págs.

Forster, E. M., *Aspectos de la novela,* Veracruzana, México, 1961, 214 págs.

Frye, Northrop, *Anatomy of criticism,* Princeton Univ. Press, 1957, 382 págs.

Genette, Gerard, *Palimpsestes,* Seuil, París, 1983.

Grassi, Ernesto, *Arte y mito,* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, 182 págs.

Harre, Rom, *Personal being,* Harvard Univ. Press, USA, 1984.

Humphrey, Robert, *La corriente de la conciencia en la novela moderna,* Editorial Universitaria, Chile, 1954, 138 págs.

Keyserling, Hermann de, *Meditaciones sudamericanas,* Stock, París, 1941, 350 págs.

Klein, Richard, *Portrait of the white man as a traveller,* Pacific books, Berkeley, 1975.

Kogan, Lev, *L'homme, la culture, la civilization* revista *Diogenes,* n.° 76, Consejo Int. Filosofía, París (1971), 49 a 67 págs.

Lecrec, Gerard, *Anthropologie et colonialisme,* Fayard, París, 1974.

Levi-Strauss, Claude, *Le regard eloigné,* Plon, París, 1983, 390 págs.

—, *Tristes tropiques,* Plon, París, 1955.

—, *La penseé sauvage,* Plon, París, 1962, 390 págs.

Linton, Ralph, *Cultura y personalidad,* FCE, México, 1962, 160 págs.

Loutfi, Astier, *Littérature et colonialisme,* Mouton, París-La Haye, 1971.

Lubbock, Percy, *The craft of fiction,* The viking press, Nueva York, 1968, 274 páginas.

Magny, Claude-Edmonde, *Essai sur les limites de la littérature,* Payot, París, 1945, 270 págs.

Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria,* Univ. de Chile, Santiago, 1960.

Marx, Carlos y Engels, Federico, *Sobre arte y literatura,* Ediciones Revival, Buenos Aires, 1964, 264 págs.

Nin, Anais, *The novel of the future,* Collier Books, Mac Millan, USA, 1968, 212 páginas.

Pingaud, Bernard, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda,* Carlos Pérez Ed., Buenos Aires, 1968, 68 págs.

Plumb, J. H., *La muerte del pasado,* Barral Edit., Barcelona, 1974.

Poulet, Georges, *Les métamorphoses du cercle,* Plon, París, 1961, 524 págs.

—, *L'espace proustien,* NRF, París, 1964.

Propp, Vladimir JA., *Morfología del cuento,* Juan Goyanarte, Buenos Aires, 1972, 228 págs.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman,* Tel Quel, Seuil, París, 1971, 266 págs.

Robbe Grillet, Alain, *Por una novela nueva* (Pour un nouveau roman), Seix-Barral, Barcelona, 1964, 188 págs.

Robert, Marthe, *La vérité littéraire,* Grasset, París, 1981, 158 págs.

Ruyer, Raymond, *L'Utopie et les utopistes,* PUF, París, 1961.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon,* Idées NRF, París, 1956, 186 págs.

Savater, Fernando, *Panfleto contra el todo,* Alianza, Madrid, 1978, 198 págs.

Scheines, Graciela, *Juguetes y Jugadores,* Edit. Belgrano, Buenos Aires, 1980, 328 págs.

Stanton, Robert, *An introduction to fiction,* Nueva York, 1965.

Steiner, George, *Extraterritorial* (Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística), Barral, Barcelona, 1973, 240 págs.

—, *After Babel,* Oxford University Press., U. K., 1975, 518 págs.

Sturn, Michael, *Culture-clash and conquest,* Ritter, London, 1970.

Subirats, Eduardo, *Figuras de la conciencia desdichada,* Taurus, Madrid, 1979, 164 páginas.

Taylor, Edward B., *Primitive culture: researches into the development of Mithology, Philosophy, Religion,* Smith, Gloucester, Mass., 1958.

Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification,* Larousse, París, 1967, 120 págs.

Unesco, *Conferencia sobre políticas culturales* (Documento CC-80/Cs-2) Unesco, París, 15-16 diciembre 1980.

—, *Segundo Plan a Plazo Medio (1984-1989)* Unesco, París, 1983.

Van Tieghem, Philippe, *Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias,* Univ. Central Venezuela, Caracas, 1963, 282 págs.

Varios (Unesco), *Introduction aux études interculturelles,* Unesco, París, 1980, 226 páginas.

—, *Douze cas d'interaction culturelle,* Dans l'Europe ancienne et l'Oriente, Unesco, París, 1984, 282 págs.

Varios: Aínsa, Bardavio, Todorov, *Teoría de la novela,* Soc. Española Librería, Madrid, 1976, 534 págs.

Varios: Butor, Ollier, Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujord'hui* 1. Problèmes génereáux; 2. Pratiques Collection 10/18, París, 1972, 2 vols.

Varios: Jaspers, Sabato, etc., *Historia y diversidad de las culturas,* Serbal-Unesco, 1984, 404 págs.
Varios: Licari, Zecchi, Celati, *Letteratura, esotismo, colonialismo,* Nuova Univ. Cappelli, Bologna, 1978, 148 págs.
Varios: Ainsa, Bertolo, Craigh, Colombo, *L'Imaginaire subversif,* Interrogations sur l'utopie, Editions Noir, Lyon-Genève, 1982.
Villegas López, Manuel, *La nueva cultura,* Taurus, Madrid, 1981, 150 págs.
Weizsäcker, Victor Von, *Der Gestzaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrehmen unb Bevegen,* Georg Thieme Verlag, Stuttgart, 1946.
Wellershoff, Dieter, *Literatura y principio del placer,* Guadarrama, Madrid, 1976, 152 págs.
—, *Literatura y praxis,* Guadarrama, Madrid, 1975, 132 págs.
White, Morton and Lucia, *El intelectual contra la ciudad,* Infinito, Buenos Aires, 1967, 254 págs.
Wilson, Colin, *The Outsider (El disconforme),* Emecé, Buenos Aires, 1957.
Zolla, Elémire, *I literati e lo sciamano (Il pellerosa come cattiva conscienza del bianco),* Bompiani, Milano, 1978, 398 págs.

CRÍTICA Y ENSAYO SOBRE IBEROAMÉRICA

Abellán, José Luis, *La idea de América: origen y evolución,* Itsmo, Madrid, 1972, 246 págs.
Adoum, Jorge Enrique, *La gran literatura ecuatoriana del 30,* Edit. El Conejo, Quito, 1984, 104 págs.
Aguirre Beltrán, Gonzalo, *El proceso de aculturación,* UNAM, México, 1957.
Aínsa, Fernando, *Tiempo reconquistado,* Ed. Géminis, Montevideo, 1977, 198 págs.
—, *Los buscadores de la utopía,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 430 págs.
—, *Las trampas de Onetti,* Alfa, Montevideo, 1970, 194 págs.
Alegría, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana,* Ediciones de Andrea, México, 1966, 300 págs.
Amorós, Andrés, *Introducción a la novela Hispanoamericana actual,* Anaya, Salamanca, España, 1971, 170 págs.
Anadon, José, *Pineda y Bascuñán defensor del araucano,* Edit. Universitaria, S. Chile, 1977, 290 págs.
Anderson Imbert, Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos,* Monte Ávila, Caracas, 1976, 178 págs.
—, *Historia de la literatura hispanoamericana,* FCE, México, 1957, 2 vols.

Araujo, Orlando, *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos,* Nova, Buenos Aires, 1955.

Arguedas, Alcides, *Pueblo enfermo,* 1909.

Arrom, José Juan, *Certidumbre de América,* Gredos, Madrid, 1971, 230 págs.

—, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas,* Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, 264 págs.

Artaud, Antonin, *Les tarahumaras,* Gallimard, París, 1978, 160 págs.

Ávila Echazu, Edgar, *Literatura pre-hispánica y colonial* Gisbert, La Paz, 1974, 202 págs.

Barbagelata, Hugo D., *La novela y el cuento en Hispanoamérica,* Montevideo, 1947, 318 págs.

Barrera López, Trinidad, *La estructura de Abaddon el exterminador,* Estudios Hispanoamericanos, 1982, 256 págs.

Baudot, Georges, *Utopía e historia en México,* Espasa-Calpe, Madrid, 1983.

Bellini, Giuseppe, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias,* Losada, Buenos Aires, 1969, 214 págs.

Benítez, Leopoldo, *Ecuador, drama y paradoja,* FCE, México, 1950.

Berenguer Carisomo, A., Literatura argentina, Labor, Barcelona, 1970, 192 páginas.

Block de Behar, Lisa, *Análisis de un lenguaje en crisis,* Nuestra Tierra, Montevideo, 1969, 144 págs.

Borges, Jorge Luis, *Discusión,* Emecé, Buenos Aires, 1964, 184 págs.

—, *Historia de la eternidad,* Emecé, Buenos Aires, 1968, 184 págs.

Brasil, Assis, *Adonías Filho,* Simoes, Río, 1969, 148 págs.

Buarque de Holanda, Sergio, *Visao do Paraiso,* Editora Nacional, Sao Paulo, 1977, 360 págs.

Caillois, Roger, *Espace américain,* Fata Morgana, Montpellier, 1983, 48 págs.

Campra, Rosalba, *America Latina: l'identità e la maschera,* Editori Riuniti, Roma, 1982, 226 págs.

Cándido, Antonio, *Introducción a la literatura del Brasil,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 104 págs.

Carilla, Emilio, *Hispanoamérica y su expresión literaria,* EUDEBA, Buenos Aires, 1969, 118 págs.

Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias,* Arca, Montevideo, 1967, 134 págs.

—, *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo Siglo XXI, España,* (1981), 252 págs.

Carrión, Benjamín, *Mapa de América,* 1930.

Castagnaro, R. Anthony, *The early Spanish American novel,* Las Américas Pub. Co. New. York, 1971, 203 págs.

Castagnino, Raúl H., *Escritores hispanoamericanos,* Nova, Buenos Aires, 1971, 368 páginas.

Castro Arenas, Mario, *La novela peruana y la evolución social,* Edic. Cultura y Libertad, Lima s. f. 288 págs.

Chang Rodríguez, Eugenio, *Poética e ideología en J. Carlos Mariategui,* Porrúa Tarranzas, Madrid, 1983, 238 págs.

Clissold, Stephen, *Perfil cultural de Latinoamérica,* Labor, Barcelona, 1967, 126 págs.

Collazos, Óscar, *Los vanguardismos en la América Latina,* Península, Barcelona, 1977, 236 págs.

Correa Bello, Sergio, *El cautiverio feliz en la vida política del S. XVII,* Edit. Andrés Bello, Santiago, 1965, 138 págs.

Curutchet, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* Edit. Nacional, Madrid, 1972, 148 págs.

De León Hazera, Lydia, *La novela de la selva hispanoamericana,* Caro y Cuervo, Bogotá, 1971, 288 págs.

De Sola, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo,* Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 164 págs.

Desnoes, Edmundo, *Para verte mejor, América Latina,* México.

Díez de Medina, Fernando, *Literatura boliviana,* Aguilar, Madrid, 1954, 416 págs.

Durán Lucio, Juan, *Creación y utopía: Letras de hispanoamérica,* EUNA, Costa Rica, 1979, 202 págs.

Escobar, Alberto, *La partida inconclusa,* Edit. Universitaria, Chile, 1970, 188 págs.

—, *La narración en el Perú,* Mejía Baca, Lima, 1960, 512 págs.

Espinosa Ramírez, Beatriz, *Soto Aparicio o la filosofía en la novela,* Ediciones Hombre Libre, Bogotá, 1981, 234 págs.

Franco, Jean, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana,* Monte Ávila, Caracas, 1969, 394 págs.

García Canclini, Néstor, *Cortázar, una antropología poética,* Edit. Nova, Buenos Aires, 1968, 126 págs.

Ghiano, Juan Carlos, *Testimonio de la novela argentina,* Edic. Leviatán, Buenos Aires, 1956, 188 págs.

Glissant, Edouard, *Le discours antillais,* Seuil, París, 1981.

Goic, Cedomil, *La novela chilena,* Ed. Universitaria, Sant. Chile, 1968, 214 págs.

Goic, Cedomil y otros, *La novela hispanoamericana,* Edic. Univ. Valparaíso, 1973, 240 págs.

González Bermejo, Ernesto, *Cosas de escritores,* Marcha, Montevideo, 1971, 138 págs.

González, Eduardo, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre,* Monte Ávila, Caracas, 1978, 220 págs.

Gullón, Ricardo, *García Márquez o el arte de contar,* Taurus, Madrid, 1970, 72 págs.

Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América Hispánica,* FCE, México, 1966, 172 págs.

—, *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* Fondo de Cultura, México, 1964, 310 págs.

—, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Babel, Buenos Aires, 1928).

Hernández Sánchez-Barba, Mario, *Dialéctica contemporánea de Hispanoamérica,* José Porrúa Tarranzas, Madrid, 1973, 176 págs.

Jill Levine, Suzanne, *El espejo hablado,* Monte Ávila, Caracas, 1975, 164 págs.

Jozef, Bella, *O jogo mágico,* José Olympio Edit., Río Janeiro, 1980, 198 págs.

—, *O espaço reconquistado,* Vozes Ltda, Petropolis (Brasil), 1974, 152 págs.

—, *Historia da literatura hispano-americana,* Francisco Alves, Río Janeiro, 1982, 422 págs.

Junco Fazzolari, Margarita, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima,* Fernando García Cambeiro, S. A., 1979, 184 págs.

Lafforgue, Jorge y otros, *Nueva novela latinoamericana,* Paidós, Buenos Aires, 1969, 2 volúmenes.

Lastra, Pedro y otros, *Julio Cortázar,* Taurus, Madrid, 1981, 358 págs.

Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana,* Porrúa, México, 1979, 370 págs.

Lezama Lima, José, *Imagen y posibilidad,* Edit. Letras Cubanas, Cuba, 1981, 206 págs.

—, *La expresión americana,* Edit. Universitaria, Chile, 1969, 124 págs.

—, *Introducción a los vasos órficos,* Barral Edit., Barcelona, 1971, 276 págs.

Libertella, Héctor, *Nueva escritura en Latinoamérica,* Monte Ávila, Caracas-B. A., 1977, 112 págs.

Liscano, Juan, *Rómulo Gallegos y su tiempo,* Univ. Central de Venezuela, 1961.

Loveluck, Juan y otros, *La novela Hispanoamericana,* Edit. Universitaria, Santiago, 1969, 358 págs.

Loveluck, Juan y otros, *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* Taurus, Madrid, 1976, 336 págs.

Luomer, Josefina, *Onetti: los procesos de construcción del relato,* Sudamericana, Buenos Aires, 1977, 213 págs.

Mac Adam, Alfred, *El individuo y el otro,* La Librería, Nueva York, 1971, 184 págs.

Mahn-Lot, Marianne, *La découverte de l'Amérique,* Flammarion, París, 1970.

Mallea, Eduardo, *Poderío de la novela,* Aguilar, Buenos Aires-Madrid, 1965, 180 págs.

—, *Historia de una pasión argentina,* Austral, Buenos Aires, 1946.

Maravall, José Antonio, *Utopía y reformismo en la España de los Austrias,* Siglo XXI, Madrid, 1982.

Marañón, Luis, *Cultura española y América hispana,* Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1984, 218 págs.

Martí, José, *Nuestra América,* Losada, Buenos Aires, 1980, 198 págs.

Martínez, José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana,* Joaquín Mortiz, México (1972), 134 págs.

Mártir de Anglería, Pedro, *De Orbe Novo* (Décadas del Nuevo Mundo) Porrúa, México, 1964, 2 vols.

Mañach, Jorge, *Teoría de la frontera,* Edit. Universitaria, Puerto Rico, 1970, 168 págs.
—, *El estilo en Cuba y su sentido histórico,* Academia Nac. Letras, La Habana, 1944, 208 págs.
Miliani, Domingo, *La realidad mexicana en su novela de hoy,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 120 págs.
Mocega González, Esther, *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa,* Playor, Madrid, 1980, 158 págs.
Mora Valcárcel, Carmen de, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar,* Estudios Hispano-Americanos, 1982, 334 págs.
Moreno Durán, Rafael Humberto, *De la barbarie a la imaginación,* Tusquets, Barcelona, 1976, 326 págs.
Murena, H. A., *El pecado original de América,* Sur, Buenos Aires, 1954, 232, págs.
O'Gorman, Edmundo, *La idea del descubrimiento de América,* UNAM, México, 1976, 418 págs.
Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910),* Cedal, Buenos Aires.
Orjuela, Héctor H., *Literatura Hispanoamericana,* Caro y Cuervo, 1980, 150 págs.
Ortega, Julio, *La contemplación y la fiesta,* Monte Ávila, Caracas, 1969, 238 págs.
Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar,* Consejo Nac. Cultura, La Habana, 1963.
Osorio T., Nelson, *El futurismo y la vanguardia literaria en A. L.,* Centro de Estudios R. Gallegos, Caracas, 1982, 78 págs.
Paz, Octavio, *Tiempo nublado,* Seix Barral, Barcelona, 1983, 206 págs.
—, *El laberinto de la soledad,* FCE, México, 1982, 194 págs.
—, *Corriente alterna,* Siglo XXI, México-Madrid-BA, 1967, 222 págs.
—, *Los hijos del limo,* Seix Barral, Barcelona, 1974, 226 págs.
Picón Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia,* FCE, México, 1969, 262 págs.
Portal, Marta, *Proceso narrativo de la revolución mexicana,* Cultura Hispánica, Madrid, 1977, 330 págs.
Pottier, Bernard y otros, *América Latina en sus lenguas indígenas,* Unesco/Monte Ávila, Caracas, 1983, 480 págs.
Prego, Omar y Petit Maria A., *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura,* SGEDLSA, Madrid, 1981, 246 págs.
Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América,* Gredos, Madrid, 1982, 220 págs.
Rama, Ángel, *La novela latinoamericana (1920-1980),* Procultura, Bogotá, 1982, 520 págs.
Real de Azúa, Carlos, *Historia visible e historia esotérica,* Calicanto, Montevideo, 1975, 176 págs.
Rexach, Rosario, *El pensamiento de Félix Varela,* Lyceum, La Habana, 1950, 132 págs.

—, *El carácter de Martí y otros ensayos,* Com. Nac. Unesco, La Habana, 1954, 110 págs.

Ribeiro, Darcy, *Los pueblos trasplantados,* Cedal, Buenos Aires, 1969, 212 págs.

Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga,* Losada, Buenos Aires, 1968.

Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana,* Ariel, Clásicos Ecuatorianos s/f, 238 págs.

Rojas Guardia, Pablo, *La realidad mágica,* Monte Ávila, 1969, 168 págs.

Rojas, Ricardo, *Eurindia,* Cedal, Buenos Aires, 1980, 2 vols.

Roy, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad,* Edic. Península, Barcelona, 1974, 284 págs.

Ruiz Barrionuevo, Carmen, *El «Paradiso» de Lezama Lima,* Ínsula, Madrid, 1980, 122 págs.

Sacoto, Antonio, *The indian in the ecuadorian novel,* Las Américas Pub. Co., New York, 1967, 274 págs.

Sambarino, Mario, *Identidad, tradición, autenticidad,* Centro Rómulo Gallegos, Caracas, 1980, 326 págs.

Sánchez, Luis Alberto, *¿Existe América Latina?,* Gráficos Villanueva, Lima, 1968, 228 págs.

—, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* Gredos, Madrid, 1968, 626 páginas.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo,* Cedal, Buenos Aires, 1979, 280 págs.

Schulman, Loveluck, Alegría, *Coloquio sobre la novela hispanoamericana,* Tezontle FCE, México, 1967, 148 págs.

Torres Fierro, Danubio, *Los territorios del exilio,* La gaya ciencia, Barcelona, 1979, 200 págs.

Torres Rioseco, Arturo, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana,* Emecé, Buenos Aires, 1967, 338 págs.

Uslar Pietri, Arturo, *En busca del Nuevo Mundo,* FCE, México, 1969, 224 págs.

—, *La otra América,* Alianza, Madrid, 1974, 234 págs.

Vallejo, César, *Literatura y arte,* Mediodía, Buenos Aires, 1966, 92 págs.

Varios, *Homenaje a Onetti,* Coop. Iberoamericana, Madrid, 1974, 750 págs.

—, *Literatura Iberoamericana,* Memorias Congreso, México, 1965, 232 págs.

Varios: Alegría, Desnoes..., *Homenaje a Alejo Carpentier,* Las Américas Pub. Co., New York, 1970, 464 págs.

Varios: Alegría, Jitrik, Traba, *Literatura y praxis en América Latina,* Monte Ávila, Caracas, 1975, 130 págs.

Varios: Carilla, Goic, Roggiano, *Época Colonial,* Cátedra, Madrid, 1982, 436 págs.

Varios: Coord. César, Fernández Moreno, *América Latina en su literatura,* Siglo XXI, Unesco, México, 1972, 494 págs.

Varios: De León, Oliver (Coord.), *Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas Contemp.,* Ophris, París, 1981, 698 págs.

Varios: Dorfman, Gullón, Ortega, *Homenaje a Gabriel García Márquez,* Las Américas, Nueva York, 1972, 310 págs.

Varios: Entrevistas, *Espejo de escritores,* Ediciones del Norte, USA, 1985, 220 páginas.

Varios: Goic, Jara Cuadra, etc., *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana,* Anales Univ. del Norte, Chile, 1969, 228 págs.

Varios: Lezama, Alegría, Pagés, *Homenaje a Julio Cortázar,* Las Américas Pub., New York, 1972, 490 págs.

Varios: Massuh, Uslar Pietri..., *Cultura y sociedad en América latina y el Caribe,* Unesco, París, 1981, 184 págs.

Varios: Onetti, Grande, Ostria, *Homenaje a Julio Cortázar,* Cultura Hispánica, Madrid, oct. 1980, 760 págs.

Varios: Jitrik, Tirri y otros, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969, 168 págs.

Varios: coord. Manuel Moreno, *África en América Latina,* Siglo XXI, Unesco, México, 1977, 438 págs.

Varios: Aínsa, Junco, otros, *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima,* Espiral/Fundamentos, Madrid, 1984, vol. II. Prosa.

Varios: Aínsa, Grande y otros, *Homenaje a Juan Carlos Onetti,* Las Américas Pub. co., New York, 1974.

Varios: Arrom, Sarduy, Sucre, *Letras Cubanas,* Pittsburgh, USA, jul-dic. 1975.

Varios: Cortázar, Sarduy, otros, *Focus on Paradiso,* Center Inter. Rel (New York), 1974, 82 págs.

Varios: Koch, Vitier y otros, *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima,* Espiral/Fundamentos, Madrid, 1984, 292 págs., vol. I. Poesía.

Varios: Maturo, Martínez Sarasola, *América latina: integración por la cultura,* García Cambeiro, Buenos Aires, 1977, 202 págs.

Varios: Vitier, Fina García, otros, *Recopilación de textos sobre Lezama Lima,* Casa de las Américas, Cuba, 1970, 376 págs.

Varona, Dora, *Ciro Alegría: trayectoria y mensaje,* Edic. Varona, Lima, 1972.

Vega, Miguel Ángel, *Literatura chilena de la conquista y de la colonia,* Nascimento, Chile, 1954, 164 págs.

Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura,* Monte Ávila, Caracas, 1981, 336 páginas.

Verdevoye, Paul, *Antología de la narrativa Hispanoamericana,* Gredos, Madrid, 1979, 454 págs.

Verdevoye, Paul (Compilador), *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos,* Solar, Buenos Aires, 1985.

Yurkievich, Saul, *A través de la trama,* Muchnik Editores, Barcelona, 1984, 220 págs.

—, *La confabulación con la palabra,* Taurus, Madrid, 1978, 170 págs.

Zanetti, Susana, *Jorge Isaacs,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 64 págs.

Zum Felde, Alberto, *La narrativa Hispanoamericana,* Guarania, México, 1959, 518 páginas.
—, *Metodología de la historia y la crítica literarias,* Academia de Letras, Montevideo, 1980, 220 págs.
—, *El problema de la cultura americana,* Losada, Buenos Aires, 1943.

LA FICCIÓN IBEROAMERICANA

Adoum, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda,* Siglo XXI, México, 1980, 310 págs.
Aguilera Malta, Demetrio, *Siete lunas y siete serpientes,* FCE, México, 1975, 380 páginas.
—, *La isla virgen,* 1942.
Aguinis, Marcos, *La cruz invertida,* 1970.
Alegría, Ciro, *La serpiente de oro,* Aguilar, Madrid, 1959.
—, *Los perros hambrientos,* Aguilar, Madrid, 1959.
—, *El mundo es ancho y ajeno,* Aguilar, Madrid, 1959.
Alegría, Fernando, *El paso de los gansos,* Nueva York, 1975.
—, *Amerika, Amerikka, Amerikkka,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1970, 186 págs.
Altamirano, Ignacio M., *La Navidad en las montañas,* El Zarco, Porrúa, México, 1971, 128 págs.
Amado, Jorge, *Terras do sem fim,* Edic. Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1944, 322 páginas.
—, *Los caminos del hambre,* Edit. Futuro, Buenos Aires, 1961, 264 págs.
—, *Los tiempos ásperos,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1958.
—, *La difícil aurora,* Edit. Futuro, Buenos Aires, 1958.
—, *La luz en el túnel,* Edit. Futuro, Buenos Aires, 1958.
—, *Cacao, Pueblos Unidos,* Montevideo, 1933.
Amighetti, Francisco, *Francisco en Costa Rica,* Edit. Costa Rica, San José, 1972, 162 págs.
Amorim, Enrique, *Corral abierto,* Losada, Buenos Aires, 1956, 204 págs.
—, *El caballo y su sombra,* Losada, Buenos Aires, 1957, 170 págs.
—, *El Paisano Aguilar,* Losada, Buenos Aires, 1958, 198 págs.
Andrade, Mario, *Macunaima,* Flammarion, París, 1979, 248 págs.
Ángel, Albalucía, *Dos veces Alicia,* Barral, Barcelona, 1972, 162 págs.
Antología, *Antología de la literatura hispanoamericana,* Edit. Pueblo y Educación, Cuba, 1974, 412 págs.
—, *Cuentos panameños,* Colcultura, Bogotá, 1971, 152 págs.

Antología (Ocampo, De Lavardén), *La literatura virreinal,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 118 págs.
Antología (Selec. Ángel Flores), *The literature of Spanish America,* Las Américas Pub. Co., Nueva York, 1966, 570 págs.
Antología (Selección S. Ramírez), *Cuento Nicaragüense,* Edit. Nueva Nicaragua,. Managua, 1981, 268 págs.
Antología (leyendas, tradiciones), *La literatura de los guaraníes,* Joaquín Mortiz, México, 1965, 168 págs.
Antología (sel. Macedo Soares), *Nuevos cuentos brasileños,* Monte Ávila, Caracas, 1969, 238 págs.
Antología (sel. S. Rodrigo), *Antología cuentistas bolivianos contemporáneos,* Sopena, Argentina, 1942, 238 págs.
Antología (sel. Baptista Gumucio), *Bolivia escribe,* Los Amigos del Libro, La Paz, 1976, 252 págs.
—, *Narradores bolivianos (Prada, Teixido, Taboada Terán),* Monte Ávila, Caracas, 1969, 258 págs.
Antología (selec. Fernando Aínsa), *Nuevos rebeldes de Colombia,* Alfa, Montevideo, 1968, 100 págs.
Antología (selección F. Arbeláez), *Nuevos narradores colombianos,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 270 págs.
Antología (selección J. M. Oviedo), *Narradores peruanos,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 278 págs.
Arenas, Reynaldo, *Con los ojos cerrados,* Arca, Montevideo, 1972, 134 págs.
—, *El mundo alucinante,* La Habana, 1969.
—, *Celestino antes del alba,* Brújula, Buenos Aires, 1968, 174 págs.
Arguedas, Alcides, *Vida criolla,* París, 1912.
—, *Raza de bronce,* Losada, Buenos Aires, 1966, 268 págs.
Arguedas, José María, *Amor mundo,* Arca, Montevideo, 1967, 138 págs.
—, *Agua,* CIP, Lima, 1935.
—, *Diamantes y pedernales,* Mejía Baca, Lima, 1954.
—, *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* Losada, Buenos Aires, 1971, 300 págs.
—, *Todas las sangres,* Losada, Buenos Aires, 1964, 472 págs.
—, *Los ríos profundos,* Losada, Buenos Aires, 1959, 252 págs.
—, *Yawar fiesta,* Juan Mejía Baca, Lima, 1973, 192 págs.
—, *El sexto,* Mejía Baca, Lima, 1961.
Arlt, Roberto, *Los siete locos,* Fabril, Buenos Aires, 1968, 268 págs.
—, *Los lanzallamas,* Fabril, Buenos Aires, 1968, 272 págs.
—, *El amor brujo,* Fabril, Buenos Aires, 1968, 248 págs.
—, *El criador de gorilas,* Fabril, Buenos Aires, 1969, 190 págs.
—, *El juguete rabioso,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 128 págs.
Arreola, Juan José, *Confabulario,* Joaquín Mortiz, México, 1978, 164 págs.

—, *Bestiario,* Joaquín Mortiz, México, 1978, 152 págs.
—, *La feria,* Joaquín Mortiz, México, 1978, 184 págs.
Asturias, Miguel Ángel, *Maladrón,* Losada, Buenos Aires, 1969, 218 págs.
—, *Hombres de maíz,* Losada, Buenos Aires, 1966, 278 págs.
—, *El señor Presidente,* Losada, Buenos Aires, 1955, 312 págs.
—, *El Papa verde,* Losada, Buenos Aires, 1954, 320 págs.
—, *Week-end en Guatemala,* Goyanarte, Buenos Aires, 1956, 228 págs.
Azuela, Mariano, *Los de abajo,* FCE, México, 1960, 142 págs.
Balbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* Alonso Martín, Madrid, 1608.
Balza, José, *Largo,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 142 págs.
—, *D,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 266 págs.
Bareiro Saguier, Rubén, *Ojo por diente,* Casa de las Américas, La Habana, 1983, 108 págs.
—, *El séptimo pétalo del viento,* Arte Nuevo Edit., Asunción, 1984, 136 págs.
Barrios, Eduardo, *Gran señor y rajadiablos,* Nascimento, Santiago de Chile, 1950, 424 págs.
Benedetti, Mario, *El cumpleaños de Juan Ángel,* Siglo XXI, México, 1971.
—, *Geografías,* Alfaguara, Madrid, 1984.
—, *Primavera con una esquina rota,* Alfaguara, Madrid, 1983.
Benítez Rojo, Antonio, *Estatuas sepultadas y otros relatos,* Edit. del Norte, Hannover, USA, 1984, 234 págs.
—, *El mar de las lentejas,* Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1979, 208 págs.
Benítez, Fernando, *El agua envenenada,* 1961.
Biancciotti, Héctor, *La busca del jardín,* 1978.
Bioy Casares, Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo,* Emecé, Buenos Aires, 1969.
—, *El sueño de los héroes,* Losada, Buenos Aires, 1954, 216 págs.
—, *Plan de evasión,* Galerna, Buenos Aires, 1969, 168 págs.
Blest Gana, Alberto, *Los trasplantados,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961, 292 págs.
—, *Martín Rivas,* Pomaire, Buenos Aires, s/f., 390 págs.
Borges, Jorge Luis, *El Aleph,* Emecé, Buenos Aires, 1971, 178 págs.
—, *Historia universal de la infamia,* Emecé, Buenos Aires, 1966, 142 págs.
Botelho Gosálvez, Raúl, *Con la muerte a cuestas,* Difusión, La Paz, 1975, 200 págs.
—, *Tierra chucara,* Edic. Camarlingui, La Paz, 1974, 208 págs.
—, *Borrachera verde,* Edic. Isla, La Paz, 1967, 98 págs.
Bramon, Francisco, *Los sirgueros de la Virgen,* México, 1620.
Brunet, Marta, *María nadie,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957, 160 págs.
Bryce Echenique, Alfredo, *Un mundo para Julius,* Barral, Barcelona, 1970, 592 págs.
Caballero Calderón, Eduardo, *El cristo de espaldas,* Ed. Bedout, Medellín, Colombia, 1964, 166 págs.

Cabrera Infante, Guillermo, *La Habana para un infante difunto,* Seix Barral, Barcelona, 1979.

—, *Así en la paz como en la guerra,* Alfa, Montevideo, 1968, 206 págs.

—, *Tres tristes tigres,* Seix Barral, Barcelona, 1964, 448 págs.

Calveyra, Arnaldo, *Cartas para que la alegría,* Actes Sud, Arles, Francia, 1983, 60 págs.

Cambaceres, Eugenio, *En la sangre,* Editora Nacional, Madrid, 1984, 248 págs.

—, *Sin rumbo,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 104 págs.

Carpentier, Alejo, *El recurso del método,* Siglo XXI, México, 1974, 344 págs.

—, *El reino de este mundo,* Arca, Montevideo, 1965, 124 págs.

—, *Guerra del tiempo,* Barral, Barcelona, 1970, 140 págs.

—, *El acoso,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966, 128 págs.

—, *Los pasos perdidos,* Barral Edit., Barcelona, 1971, 278 págs.

—, *El arpa y la sombra,* Siglo XXI, Madrid, 1980, 228 págs.

—, *El siglo de las luces,* Ediciones R, La Habana, 1963, 424 págs.

Carrasquilla, Tomás, *Frutos de mi tierra,* Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1972, 360 págs.

Casaccia, Gabriel, *La babosa,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 322 págs.

—, *Los exiliados.*

—, *El pozo,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, 188 págs.

Casey, Calvert, *El regreso y otros relatos,* Seix-Barral, Barcelona, 1965, 218 págs.

Céspedes, Augusto, *El valle del sol.*

—, *Sangre de mestizos.*

—, *Metal del diablo,* Edit. Palestra, Buenos Aires, 1960, 276 págs.

—, *El presidente colgado,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1966, 280 págs.

—, *El dictador suicida,* Edit. Universitaria, Chile, 1956.

Codina, Iverna, *La enlutada,* Losada, Buenos Aires, 1966, 144 págs.

Colón, Cristóbal, *Textos y documentos completos,* Alianza Universidad, Madrid, 1982, 354 págs.

Concolorcorvo, Calixto Bustamante, *El lazarillo de ciegos caminantes,* Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946, 258 págs.

Congrains Martín, Enrique, *No una, sino muchas muertes,* Alfa, Montevideo, 1967, 254, págs.

Conti, Haroldo, *Con otra gente,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 120 págs.

—, *Alrededor de la jaula,* Sudamericana, Buenos Aires, 1967, 138 págs.

—, *Mascaro el cazador americano,* Casa de las Américas, La Habana, 1975, 296 págs.

—, *En vida,* Barral, Barcelona, 1971, 214 págs.

Cortázar, Julio, *Rayuela,* Casa de las Américas, La Habana, 1969, 652 págs.

—, *Todos los fuegos el fuego,* Sudamericana, Buenos Aires, 1966, 198 págs.

—, *Octaedro,* Sudamericana, Buenos Aires, 1964, 168 págs.

—, *Los reyes,* Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 76 págs.

—, *62, Modelo para armar,* Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 270 págs.
—, *Historias de Cronopios y de Famas,* Minotauro, Buenos Aires, 1964, 146 págs.
—, *Deshoras,* Alfaguara, Madrid, 1983, 174 págs.
—, *Queremos tanto a Glenda,* Alfaguara, Madrid, 1984, 166 págs.
—, *Un tal Lucas,* Alfaguara, Madrid, 1979, 210 págs.
—, *Libro de Manuel,* Sudamericana, Buenos Aires, 1973, 386 págs.
—, *Las armas secretas,* Sudamericana, Buenos Aires, 1965, 224 págs.
—, *Final de juego,* Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 198 págs.
—, *Los premios,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 430 págs.
—, *Bestiario,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 168, págs.
—, *La vuelta al mundo en ochenta días,* Siglo XXI, México, 1967, 218 págs.
—, *Alguién anda por ahí,* Bruguera, Barcelona, 1978, 206 págs.
Cortés, Hernán, *Cartas y Documentos,* Porrúa, México, 1963.
Costa du Rels, *Tierras hechizadas.*
Da Cunha, Euclides, *Os sertaos (Los sertones),* Claridad, Buenos Aires, 1942, 462 págs.
De la Parra, Teresa, *Ifigenia,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 2 vols.
Depestre, René, *Le mat de cocagne,* Gallimard, París, 1977, 180 págs.
Di Benedetto, Antonio, *Zama,* Alianza, Madrid, 1985, 214 págs.
Díaz Rodríguez, Manuel, *Ídolos rotos,* Academia venezolana de la lengua, 1964.
Díaz Sánchez, Ramón, *Borburata,* Cedal, Buenos Aires, 1976, 272 págs.
Díaz, Eugenio, *Manuela.*
Díaz, José Pedro, *Los fuegos de San Telmo,* Arca, Montevideo, 1964.
—, *Partes de naufragio,* Arca, Montevideo, 1969, 292, págs.
Dobles, Fabián, *El sitio de las abras,* Edit. Costa Rica, San José, 1975, 200 págs.
Donoso, José, *El lugar sin límites,* Joaquín Mortiz, México, 1966, 140 págs.
—, *El jardín de al lado,* Seix Barral, Barcelona, 1981, 284 págs.
—, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria,* Seix Barral, Barcelona, 1981, 202 págs.
—, *Coronación,* Seix Barral, Barcelona, 1968, 220 págs.
—, *El obsceno pájaro de la noche,* Seix Barral, Barcelona, 1972, 544 págs.
—, *Casa de campo,* Seix Barral, Barcelona, 1978, 498 págs.
Dujovne Ortiz, Alicia, *El buzón de la esquina,* Calicanto, Buenos Aires, 1977, 118 págs.
—, *El agujero en la tierra,* Monte Ávila, Caracas, 1983, 202 págs.
Echeverría, Esteban, *El matadero,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 118 págs.
Edwards Bello, Joaquín, *Criollos en París,* Quimantu, Santiago de Chile, 1973, 318 páginas.
Edwards, Jorge, *Los convidados de piedra,* Seix-Barral, Barcelona.
Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante,* Montesinos, Barcelona, 1981, 184 págs.
—, *El hipogeo secreto,* Joaquín Mortiz, México, 1968, 160 págs.
—, *El relato de Zoe y otras mentiras,* Joaquín Mortiz, México, 1969, 180 págs.

—, *Narda o el verano,* Era, México, 1966, 106 págs.
Eloy Martínez, Tomás, *Sagrado,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 303 págs.
Espinosa, Germán, *Los cortejos del diablo,* Alfa, Montevideo, 1970, 248 págs.
Estrázulas, Enrique, *Los viejísimos cielos,* Sudamericana, Buenos Aires, 1975, 174 páginas.
—, *Lucifer ha llorado,* Sudamericana, Buenos Aires, 1980, 246 págs.
—, *Las claraboyas,* Sudamericana, Buenos Aires, 1977, 152 págs.
—, *El ladrón de música,* Legasa, Madrid-Buenos Aires, 1982, 246, págs.
—, *Pepe Corvina,* Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
Fallas, Carlos Luis, *Tres cuentos,* Edit. Costa Rica, San José, 1973, 142 págs.
—, *Mamita Yumai,* Edit. Costa Rica, San José, 1973.
Fernández de Lizardi, José J., *Don Catrín de la Fachenda,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 134 págs.
—, *El periquillo Sarniento,* Porrua, México, 1972, 472 págs.
Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Claribalte,* Juan de Viñao, Valencia, 1519.
Filho, Adonías, *El fuerte,* Alfa, Montevideo, 1972, 128 págs.
—, *Memorias de Lázaro,* Tiempo Nuevo, Caracas, 1970, 128 págs.
—, *A cuerpo vivo,* Monte Ávila, Caracas, 1969, 212 págs.
—, *Os Servos da Morte,* José Olympio, Río de Janeiro, 1952.
—, *Léguas da Promissao,* Civilizacao Brasileira, Río de Janeiro, 1972, 148 págs.
Freyre, Gilberto, *Casa Grande e Senzala,* 1933.
Fuentes, Carlos, *Una familia lejana,* Bruguera, Barcelona, 1980, 222 págs.
—, *Los días enmascarados,* 1954.
—, *Cambio de piel,* Seix-Barral, Barcelona, 1967, 442 págs.
—, *La muerte de Artemio Cruz,* FCE, México, 1962, 316 págs.
—, *La región más transparente,* FCE, México, 1960, 460 págs.
—, *Las buenas conciencias,* FCE, México, 1959, 192 págs.
—, *Aura,* Era, México, 1962, 60 págs.
Fuentes, Norberto, *Condenados de condado,* Casa de las Américas, La Habana, 1968, 170 págs.
Galeano, Eduardo, *Días y noches de amor y de guerra,* Casa de las Américas, Cuba, 1978, 220 págs.
—, *La canción de nosotros,* Casa de las Américas, La Habana, 1975, 232 págs.
Gallegos, Rómulo, *Canaima,* Austral, Buenos Aires, 1968, 240 págs.
—, *Doña Bárbara,* Austral, Buenos Aires, 1944, 300 págs.
—, *Cantaclaro,* Austral, Buenos Aires, 1951, 256 págs.
—, *Reinaldo Solar,* Austral, Buenos Aires; 1945, 250 págs.
—, *Pobre negro.*
—, *La rebelión y otros cuentos,* Librería del Maestro, Caracas, 1946, 294 págs.
Gálvez, Manuel, *Hombres en soledad,* Aguilar, Madrid, 1948, 560 págs.
—, *Nacha Regules,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 208 págs.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad,* Sudamericana, Buenos Aires, 1967, 352 págs.

—, *El otoño del patriarca,* Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1975, 272 págs.

—, *Crónica de una muerte anunciada,* Bruguera, Barcelona, 1982, 196 págs.

—, *El coronel no tiene quién le escriba,* Era, México, 1966, 106 págs.

—, *La hojarasca,* Arca, Montevideo, 1965, 126 págs.

—, *La mala hora,* Era, México, 1966, 198 págs.

—, *Los funerales de la mama grande,* Sudamericana, Buenos Aires, 1967, 148 págs.

García Ponce, Juan, *Imagen primera,* Galerna, Buenos Aires, 1968, 136 págs.

—, *La presencia lejana,* Arca, Montevideo, 1968, 142 págs.

Garibay, Ricardo, *La casa que arde de noche,* Joaquín Mortiz, México, 1978, 118 págs.

Garmendia, Salvador, *Memorias de Altagracia,* Barral Editores, Barcelona, 1974, 206 págs.

—, *Los pies de barro,* Monte Ávila, Caracas, 1973, 310 págs.

—, *Los pequeños seres,* Arca, Montevideo, 1967, 132 págs.

—, *Día de ceniza,* Monte Ávila, Caracas, 1973, 210 págs.

—, *Los habitantes,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 196 págs.

—, *Doble fondo,* Galerna, Buenos Aires, 1968, 140 págs.

Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir,* Joaquín Mortiz, México, 1977, 294 págs.

Gerchunoff, Alberto, *Los gauchos judíos,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 114 págs.

Glissant, Edouard, *Malemort,* Seuil, París, 1975, 234 págs.

—, *La Lézarde,* Le Seuil, París, 1958.

Godoy, Roberto y Olmo, Ángel, *Textos de cronistas de Indias y precolombinos,* Editora Nacional, Madrid, 1979, 346 págs.

Goldemberg, Isaac, *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner,* Edic. del Norte, Hanover, USA, 1980, 274 págs.

Goloboff, Gerardo Mario, *Criador de palomas,* Bruguera, Buenos Aires, 1984, 156 págs.

—, *Caballos por el fondo de los ojos,* 1976.

González León, Adriano, *País portátil,* Monte Ávila, Caracas, 1974, 234 págs.

Gravina, Alfredo, *Despegues,* Casa de las Américas, La Habana, 1974, 152 págs.

—, *Fronteras al viento,* Pueblos Unidos, Montevideo, 1951.

Greca, Alcides, *La pampa gringa,* 1936.

Guerra, Lucía, *Más allá de las máscaras,* Premia, México, 1984, 88 págs.

Guido, Beatriz, *La casa del ángel,* Emecé, Buenos Aires, 1975, 176 págs.

Guimaraes Rosa, Joao, *Gran Serton: veredas,* Seix Barral, Barcelona, 1967.

—, *Manolón y Miguelín,* Alfaguara, Madrid, 1981, 282 págs.

—, *Manuelzao e Miguilim,* José Olympio Edit, Río Janeiro, 1977, 194 págs.

—, *Urubuquaqua,* Seix-Barral, Barcelona, 1982, 274 págs.

—, *Menudencia,* Calicanto, Buenos Aires, 1979, 274, págs.

—, *Primeiras estorias,* Seix-Barral, Barcelona, 1969, 254 págs.

Güiraldes, Ricardo, *Raucho,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 120 págs.
—, *Don Segundo Sombra,* Losada, Buenos Aires, 1955, 184 págs.
Gutiérrez, Joaquín, *Puerto Limón,* Casa de las Américas, La Habana, 1977, 264 págs.
—, *Murámonos, Federico,* Editorial Costa Rica, San José, 1973, 232 págs.
Guzmán, Augusto, *La sima fecunda,* Edit. Universo, La Paz, 1940, 160 págs.
—, *Tupaj Katari,* FCE, México, 1944, 204 págs.
Hernández, Arturo D., *Sangama,* Varona, Lima, 1971, 300 págs.
Huanay, Julián, *El retoño,* Casa de la Cultura del Perú, 1969, 106 págs.
Hudson, W. H., *La tierra purpúrea,* Edic. Marcha, Montevideo, 1968.
—, *Green mansions,* Lancer Books, Nueva York, 1968, 350 págs.
—, *El Ombú,* Librería Anaconda, Buenos Aires, 1928, 238 págs.
Ibargoyen, Saúl, *La sangre interminable,* Edit. Oasis, México, 1982, 142 págs.
Ibarguengoitia, Jorge, *La ley de Herodes,* Joaquín Mortiz, México, 1968, 156 págs.
—, *Los relámpagos de Agosto,* Casa de las Américas, La Habana, 1964.
—, *Dos crímenes,* joaquín Mortiz, México, 1979, 204 págs.
—, *Maten al león,* Joaquín Mortiz, México, 1969, 180 págs.
Icaza, Jorge, *Huasipungo,* Losada, Buenos Aires, 1953, 168 págs.
Isaacs, Jorge, *María,* Sopena, Argentina, 1950, 262 págs.
Larreta, Enrique, *La gloria de Don Ramiro,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 270 págs.
—, *Zagoibi,* Cedal, Buenos Aires.
Latorre, Mariano, *Zurzulita,* Nascimento, Santiago de Chile, 1969, 346 págs.
Lavín Cerda, Hernán, *El que a hierro mata,* Seix-Barral, Barcelona, 1974, 314 págs.
Leal Cortés, Alfredo, *Desde el río,* Joaquín Mortiz, México, 1965, 138 págs.
Legido, Juan Carlos, *El naufragio de la ballena,* Banda Oriental, Montevideo, 1984, 98 págs.
Lezama Lima, José, *Paradiso,* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968, 618 págs.
Leñero, Vicente, *Estudio Q,* Joaquín Mortiz, México, 1965, 302 págs.
Lins do Rego, José, *Bangue,* Losada, Buenos Aires, 1945, 214 págs.
—, *Fuego muerto,* Santiago Rueda, Buenos Aires, 1945, 340 págs.
Lispector, Clarice, *La legión extranjera,* Monte Ávila, Caracas, 1971, 352 págs.
—, *La pasión según G. H.,* Monte Ávila, Caracas, 1969, 218 págs.
—, *Laços de familia,* 1973.
—, *O livro dos prazeres,* 1973.
López de Gómara, Francisco, *Historia General de las Indias,* Calpe, Madrid, 1922, 2 vols.
Loubayssin, Francisco, *Historia tragicómica de Don Hernando de Castro,* Adrián Tis, París, 1617.
Lynch, Benito, *El inglés de los güesos,* Troquel, Buenos Aires, 1972, 228 págs.
Machado de Assis, J. M., *El alienista,* Tusquets, Barcelona, 1974, 84 págs.
—, *Quincas Borba,* Classicos Brasileiros, Río de Janeiro, 1973, 270 págs.
—, *Don Casmurro,* Edit. Nova, Buenos Aires, 1943, 244 págs.

—, *Memoria póstuma de Braz Cubas,* Cedal, Buenos Aires, 1978, 160 págs.
Magariños Solsona, Mateo, *Pasar,* Clasicos Uruguayos, Montevideo, 1964.
Mallea, Eduardo, *La bahía del silencio,* Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
—, *La ciudad junto al río inmóvil,* Sur, Buenos Aires, 1936.
Manzur, Gregorio, *La garganta del águila,* Taller Ediciones JB, Madrid, 1973, 278 páginas.
—, *Solstice du Jaguar,* Fayard, París, 1980, 240 págs.
Marechal, Leopoldo, *Adan Buenosayres,* Sudamericana, Buenos Aires, 1966, 644 págs.
Mármol, José, *Amalia,* Ramón Sopena, Barcelona, 1959, 584 págs.
Martínez Moreno, Carlos, *Los aborígenes,* Alfa, Montevideo, 1964, 160 págs.
—, *Con las primeras luces,* Seix Barral, Barcelona, 1966, 194 págs.
—, *La otra mitad,* Joaquín Mortiz, México, 1966, 342 págs.
—, *Coca,* Monte Ávila, Caracas, 1970, 222 págs.
—, *Tierra en la boca,* Losada, Buenos Aires, 1974, 294 págs.
Matto de Turner, *Aves sin nido,* Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968, 212 págs.
Medina Ferrada, Fernando, *Los muertos están cada día más indóciles,* Monte Ávila, Caracas, 1975, 166 págs.
Mendoza, Jaime, *Páginas bárbaras,* 1904.
Meneses, Guillermo, *Canción de negros,* Monte Ávila, Caracas, 1972, 630 págs.
—, *Campeones,* Monte Ávila, Caracas, 1972, 630 págs.
—, *El mestizo José Vargas,* Monte Ávila, Caracas, 1972, 630 págs.
Mera, Juan León, *Cumandá o un drama entre salvajes,* Librería Universitaria de Quito, 1966, 250 págs.
Michaux, Henri, *Ecuador,* Tusquets, Barcelona, 1983, 144 págs.
Monserrat, María de, *El país secreto,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 224 págs.
—, *La casa-quinta,* Banda Oriental, Montevideo, 1982, 158 págs.
—, *Los habitantes,* Alfa, Montevideo, 1968.
Moreno-Durán, Rafael Humberto, *Finale capriccioso con madonna,* Montesinos, 1983, 332 págs.
—, *Juego de damas,* Seix Barral, Barcelona, 1977.
—, *El toque de diana,* Montesinos, Barcelona, 1981.
Moyano, Daniel, *Libro de navíos y borrascas,* Legasa, Buenos Aires, 1983, 316 págs.
Mújica Laínez, Manuel, *Crónicas reales,* Sudamericana, Buenos Aires, 1967, 334 págs.
Murena, Héctor Álvarez, *Polispuercón,* Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 114 págs.
—, *El centro del infierno,* Sur, Buenos Aires, 1956, 106 págs.
—, *Epitalámica,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 148 págs.
—, *Caína muerte,* Sudamericana, Buenos Aires, 1971, 170 págs.
—, *Folisofía,* Monte Ávila, Caracas, 1976, 130 págs.
Musto, Jorge, *Nosotros, otros,* Monte Ávila, Caracas, 1970, 134 págs.
—, *El pasajero,* Casa de las Américas, Cuba, 1977, 168 págs.
—, *Aproximación al ángel,* Alfa, Montevideo, 1971, 162 págs.

Muñoz, Rafael F., *Se llevaron el cañón para Bachimba,* Austral, 1941, 168 págs.
—, *¡Vamonos con Pancho Villa!,* Austral, Buenos Aires, 1949, 212 págs.
Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, *Naufragios y Comentarios,* Historia 16, Madrid, 1984, 318 págs.
Núñez de Pineda y Bascuñán, F., *Cautiverio feliz,* Edit. Universitaria, Chile, 1973, 194 págs.
Núñez Jiménez, Antonio, *La abuela,* Campodonico, Lima, 1973, 238 págs.
Olavide, Pedro de, *Evangelio en triunfo,* Valencia, 1797.
Onetti, Juan Carlos, *El pozo,* Arca, Montevideo, 1965, 110 págs.
—, *Tierra de nadie,* Banda Oriental, Montevideo, 1965, 178 págs.
—, *Para esta noche,* Arca, Montevideo, 1966, 190 págs.
—, *La vida breve,* Sudamericana, Buenos Aires, 1950, 392 págs.
—, *El astillero,* Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, 220 págs.
—, *Los adioses,* Sur, Buenos Aires, 1954, 90 págs.
—, *Una tumba sin nombre,* Marcha, Montevideo, 1959, 82 págs.
—, *La cara de la desgracia,* Alfa, Montevideo, 1960, 49 págs.
—, *Tan triste como ella,* Alfa, Montevideo, 1963, 92 págs.
—, *Juntacadáveres,* Alfa, Montevideo, 1964, 275 págs.
—, *La muerte y la niña,* Corregidor, Buenos Aires, 1973, 135 págs.
—, *Cuentos completos,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 171 págs.
—, *Un sueño realizado y otros cuentos,* Número, Montevideo, 1951, 68 págs.
—, *El infierno tan temido,* Asir, Montevideo, 1962, 71 págs.
—, *Tiempo de abrazar,* Arca, Montevideo, 1974, 248 págs.
—, *Dejemos hablar al viento,* Bruguera Alfaguara, Barcelona, 1979, 254 págs.
—, *La novia robada y otros relatos,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 136 págs.
—, *Novelas cortas,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 236 págs.
Ortega, Julio, *Mediodía,* Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 172 págs.
Otero Silva, Miguel, *Casas muertas,* Tiempo Nuevo, Caracas, 1971, 138 págs.
—, *Fiebre,* Tiempo Nuevo, Caracas, 1971, 250 págs.
—, *Cuando quiero llorar no lloro,* Edit. Tiempo Nuevo, Caracas, 1970, 188 págs.
—, *La muerte de Honorio,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 230 págs.
Oña, Pedro de, *Arauco domado,* Universitaria, Santiago de Chile, 1979, 162 págs.
Palma, Palma, *Tradiciones peruanas,* Austral, Buenos Aires, 1951, 154 págs.
Pareja Diezcanseco, Alfredo, *Río arriba,* 1931.
Parepou, Alfred, *Ática,* Edit. Caribeenes, París, 1980, 126 págs.
Parra, Esdras, *Juego limpio,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 126 págs.
Paso, Fernando del, *José Trigo,* Siglo XXI, México, 1966, 536 págs.
Payró, Roberto J., *Violines y toneles,* Cedal, Buenos Aires, 1968, 164 págs.
Pérez Triana, Santiago, *De Bogotá al Atlántico,* Cultura Colombiana, Bogotá, 1945.
Posada, Eduardo, *Los hombres de El Dorado,* Inst. Colombiano Cultura, 1972, 128 págs.

Posse, Abel, *Los perros del paraíso,* Argos Vergara, Barcelona, 1983, 254 págs.
—, *Daimon,* Argos Vergara, Barcelona, 1981, 270 págs.
Prada, Renato, *Ya nadie espera al hombre,* Don Bosco, La Paz, 1969, 146 págs.
—, *Al borde del silencio,* Alfa, Montevideo, 1969, 198 págs.
—, *Los fundadores del alba,* Casa de las Américas, Cuba, 1969.
Puig, Manuel, *La traición de Rita Hayworth,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968, 326 págs.
—, *Boquitas pintadas,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 242, págs.
—, *The Buenos Aires affair,* Sudamericana, Buenos Aires, 1973, 260 págs.
Quiroga Santa Cruz, Marcelo, *Los deshabitados,* Talleres gráficos bolivianos, 1975, 106 págs.
Quiroga, Carlos B., *La raza sufrida,* Eudeba, Buenos Aires, 1967, 312 págs.
Quiroga, Horacio, *Los desterrados,* Losada, Buenos Aires, 1956, 120 págs.
—, *Cuentos de la selva,* Losada, Buenos Aires, 1954, 108 págs.
—, *Anaconda,* Losada, Buenos Aires, 1963, 154 págs.
—, *El desierto,* Losada, Buenos Aires, 1956, 134 págs.
—, *El salvaje,* Hemisferio, Buenos Aires, 1953, 168 págs.
Ramírez, Sergio, *¿Te dio miedo la sangre?,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 282 págs.
Ramos, Graciliano, *Vidas secas,* Nuestra América, Montevideo, 1970, 112 págs.
—, *San Bernardo,* Monte Ávila, Caracas, 1980, 190 págs.
Rangel, Alberto, *Inferno verde,* Arrauit, Tours, 1927.
Revueltas, José, *Los días terrenales,* 1949.
Reyles, Carlos, *El terruño,* Losada, Buenos Aires, 1945, 228 págs.
—, *La raza de Caín,* Cap. Oriental, Cedal, Buenos Aires, 1968, 228 págs.
—, *Beba,* Clásicos uruguayos, Montevideo, 1894.
—, *El embrujo de Sevilla,* Madrid, 1922.
Ribeiro, Darcy, *Utopía salvagem,* Editora Nova Fronteira, Río de Janeiro, 1982, 204 págs.
Ribeyro, Julio Ramón, *Prosas apátridas,* Tusquets, Barcelona, 1975, 148 págs.
—, *Crónica de San Gabriel,* Edit. Universitaria, Chile, 1969, 178, págs.
—, *La juventud en la otra ribera,* Argos Vergara, Barcelona, 1983, 312 págs.
Ricci, Julio, *Los maniáticos,* Alfa, Montevideo, 1970, 76 págs.
—, *El Grongo,* Edit, Géminis, Montevideo, 1976, 158 págs.
—, *Ocho modelos de felicidad,* Macondo, Buenos Aires, 1980, 126 págs.
Rivera, José Eustasio, *La Vorágine,* Losada, Buenos Aires, 1953, 256 págs.
Roa Bastos, Augusto, *El trueno entre las hojas,* Losada, Buenos Aires, 1953, 226 págs.
—, *Hijo de hombre,* Losada, Buenos Aires, 1960, 270 págs.
—, *Yo, el Supremo,* Siglo XXI, Buenos Aires/México/Madrid, 1974, 466 págs.
—, *El baldío,* Losada, Buenos Aires, 1966, 154 págs.
—, *Los pies sobre el agua,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 160 págs.
Rodríguez Freile, Juan, *El Carnero,* Caro y Cuervo, Bogotá, 1984, 350 págs.

Rojas Herazo, Héctor, *Respirando el verano,* Edic. Tercer Mundo, Bogotá, 1962, 206 págs.

—, *En noviembre llega el arzobispo,* Lerner, Bogotá, 1967, 364 págs.

Rojas, Manuel, *Punta de rieles,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1960, 256 págs.

—, *Hijo de ladrón,* Quimantu, Santiago de Chile, 1972, 312 págs.

Romero de Nohra, Flor, *Triquitraques del trópico,* Planeta, Barcelona, 1972, 314 páginas.

Romero, Fernando, *Doce novelas de la selva,* 1935.

Ruiz Gómez, Darío, *Para que no se olvide su nombre,* Univ. Antioquía, Colombia, 1966, 132 págs.

—, *La ternura que tengo para vos,* Monte Ávila, Caracas, 1974, 224 págs.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas,* FCE, México, 1965, 144 págs.

—, *Pedro Páramo,* FCE, México, 1966, 130 págs.

Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas,* Fabril, Buenos Aires, 1964, 482 págs.

—, *El túnel,* Los libros del Mirasol, Buenos Aires, 1961, 150 págs.

—, *Abaddon, el Exterminador,* Sudamericana, Buenos Aires, 1975, 530 págs.

Saer, Juan José, *El limonero real,* 1974.

Sahagún, Fray Bernardino, *Historia General de las cosas de la Nueva España,* Porrúa, México, 1979.

Salarrue, Salvador Salazar, *Cuentos,* Casa de las Américas, La Habana, 1968, 200 páginas.

Salazar Bondy, Sebastián, *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce,* Casa de la Cultura del Perú, 1969, 100 págs.

Sánchez, Héctor, *Cada viga en su ojo,* Edit. Nuevos Narradores, Bogotá, 1968, 168 págs.

Sánchez, Néstor, *Cómico de la lengua,* Seix Barral, Barcelona, 1973, 328 págs.

—, *Siberia blues,* Seix-Barral, Barcelona, 1972.

Sarduy, Severo, *Gestos,* Seix-Barral, Barcelona, 1963, 140 págs.

—, *De dónde son los cantantes,* Joaquín Mortiz, México, 1967, 154 págs.

Scorza, Manuel, *Redoble por Rancas,* Planeta, Barcelona, 1970, 294 págs.

—, *Historia de Garabombo, el invisible,* Planeta, Barcelona, 1972, 324 págs.

—, *Cantar de Agapito Robles,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 238 págs.

—, *El jinete insome,* Monte Ávila, Caracas, 1977, 230 págs.

Sender, Ramón J., *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre,* Bruguera, Barcelona, 1983, 416 págs.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Infortunios de Alonso Rámirez,* México, 1690.

Skarmeta, Antonio, *Soñé que la nieve ardía,* 1975.

—, *La insurrección,* Edic. del Norte, Hanover, USA, 1983, 240 págs.

Solís y Valenzuela, Pedro de, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto,* Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1984, 2 vols.

Soriano, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvido,* Bruguera, Barcelona, 1978.

Soto Aparicio, Fernando, *Hermano Hombre,* Bedout, Medellín, Colombia, 1982, 312 págs.
—, *Camino que anda,* Plaza Janés, Colombia, 1980, 330 págs.
Supervielle, Jules, *L'homme de la pampa,* Gallimard, París, 1978, 190 págs.
Szichman, Mario, *A las 20,25, la señora entró en la inmortalidad,* Edic. del Norte, Hannover, USA, 1981, 292 págs.
Tamayo Vargas, Augusto, *Una sola sombra al frente,* Emecé, Buenos Aires, 1973, 276 págs.
Tomlinson, Henry Major, *The sea and the jungle,* Dutton, Nueva York, 1920.
Traven, Bruno, *Puente en la selva,* 1936.
—, *El tesoro de la Sierra Madre,* 1951.
Trejo, Oswaldo, *Textos de un texto con Teresas,* Monte Ávila, Caracas, 1975, 194 págs.
—, *Andén lejano,* Monte Ávila, Caracas, 1968, 204 págs.
Uribe Piedrahita, César, *Toá,* Austral, Buenos Aires, 1942, 152 págs.
Urzagasti, Jesús, *Tirinea,* Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 106 págs.
Uslar Pietri, Arturo, *El camino de El Dorado,* Losada, Buenos Aires, 1967, 264 págs.
—, *Oficio de difuntos,* 1976.
—, *Las lanzas coloradas,* Losada, Buenos Aires, 1949, 198 págs.
Valdés, Ana Luisa, *La guerra de los albatros,* Nordan, Comunidad, 1983, 110 págs.
Valdivia, Pedro de, *Cartas de relación de la conquista de Chile,* Edit. Universitaria, Santiago de Chile. 1970.
Vallejo, César, *El Tungsteno,* Peisa, Lima, s/f., 110 págs.
Varela, Alfredo, *El río oscuro,* Cedal, Buenos Aires, 1967, 240 págs.
Vargas Llosa, Mario, *La casa verde,* Seix Barral, Barcelona, 1966, 432 págs.
—, *Pantaleón y las visitadoras,* Seix Barral, Barcelona, 1973, 312 págs.
—, *La ciudad y los perros,* Seix Barral, Barcelona, 1962, 344 págs.
—, *Los cachorros (Pichula Cuellar),* Lumen, Barcelona, 1970, 118 págs.
—, *Los jefes,* Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965, 138 págs.
—, *Conversación en la catedral,* Seix-Barral, Barcelona, 1971, 2 vols.
Vasconcelos, José, *La sonata mágica,* Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950, 162 págs.
Vázquez, Francisco, *Jornada de Omagua y Dorado,* Austral, Buenos Aires, 1944, 170 págs.
Viñas, David, *Un Dios cotidiano,* Kraft, Buenos Aires, 1957, 248 págs.
—, *Los dueños de la tierra,* Schapire, Buenos Aires, 1967, 250 págs.
Von Vacano, Arturo, *Sombra del exilio,* Difusión, La Paz, 1970, 146 págs.
Yáñez, Agustín, *La creación,* FCE, México, 1965, 312 págs.
—, *Al filo del agua,* Porrúa, México, 1971.
—, *La tierra pródiga,* FCE, México, 1960, 318 págs.
Zalamea Borda, Eduardo, *Cuatro años a bordo de mi mismo,* Bedout, Bogotá, 1970, 304 págs.

Zapata Olivella, Manuel, *Chango, El gran putas,* Oveja Negra, Bogotá, 1983, 528 págs.

—, *En Chimá nace un santo,* Seix Barral, Barcelona, 1964, 162 págs.

—, *Chambacú, corral de negros,* 1963.

Zavala Muniz, Justino, *Crónica de la reja,* Aguilar, Madrid, 1954.

Zavaleta, Carlos Eduardo, *Un día en muchas partes del mundo,* EMESA, Madrid, 1979, 108 págs.

—, *Vestido de luto,* Alfa, Montevideo, 1969, 146 págs.

Zeno Gandía, Manuel, *La Charca,* Ayacucho, Caracas, 1987, 282 págs.

CRONOLOGÍA DE LA NARRATIVA IBEROAMERICANA

(Incluye únicamente obras de los autores mencionados en este estudio y algunos antecedentes de ficción en la historiografía americana del descubrimiento, la conquista y en la poesía narrativa del período colonial.)

1492. *Diario,* Colón, Cristóbal.
1511. *De Orbe Novo (Décadas del Nuevo Mundo),* Mártir de Anglería, Pedro.
1519. *Claribalte,* Fernández de Oviedo, Gonzalo.
1537. *Naufragios y Comentarios,* Núñez Cabeza de Vaca, Alvar.
1552. *Historia General de las Indias,* López de Gómara, Francisco.
— *Cartas de relación de la conquista de Chile,* Valdivia, Pedro de.
1582. *Historia General de las cosas de la Nueva España,* Sahagún, Fray Bernardino.
1596. *Arauco domado,* Oña, Pedro de.
1608. *Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* Balbuena, Bernardo de.
1615. *Nueva Coronica y buen gobierno,* Guamán Poma de Ayala.
1617. *Comentarios Reales,* Garcilaso, Inca.
— *Historia tragicómica de Don Hernando de Castro,* Loubayssin, Francisco.
1620. *Los sirgueros de la Virgen,* Bramón, Francisco.
1638. *El Carnero,* Rodríguez Freile, Juan.
1650. *El desierto prodigioso y prodigio del desierto,* Solís y Valenzuela, Pedro de.
1663. *Cautiverio feliz,* Núñez de Pineda y Bascuñán, F.
1690. *Infortunios de Alonso Ramírez,* Sigüenza y Góngora, Carlos de.
1773. *El lazarillo de ciegos caminantes,* Concolorcorvo, Calixto Bustamante.
1797. *Evangelio en triunfo,* Olavide, Pedro de.
1816. *El periquillo Sarniento,* Fernández de Lizardi, José J.
1819. *Don Catrín de la Fachenda,* Fernández de Lizardi, José J.
1841. *Sab,* Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
1846. *Soledad,* Mitre, Bartolomé.
1847. *El cristiano errante,* Irisarri, Antonio José.

1848. *Caramuru,* Magariños Cervantes, Alejandro.
1851. *Amalia,* Mármol, José.
1862. *Martín Rivas,* Blest Gana, Alberto.
1865. *Virgen, monja, casada y mártir,* Riva Palacio, Vicente.
1867. *María,* Isaacs, Jorge.
1871. *La Navidad en las montañas / El Zarco,* Altamirano, Ignacio M.
— *El matadero,* Echeverría, Esteban.
1872. *Tradiciones peruanas,* Palma, Ricardo.
1879. *Enriquillo,* Galván, Manuel de Jesús.
— *Cumandá o un drama entre salvajes,* Mera, Juan León.
— *Cecilia Valdés,* Villaverde, Cirilo.
1880. *Francisco,* Suárez y Romero, Anselmo.
1881. *O Mulato,* Azevedo, Aluisio.
— *Memorias póstumas de Braz Cubas,* Machado de Assis, J. M.
— *Jornada de Omagua y Dorado,* Vázquez, Francisco.
1882. *Pot-Pourri,* Cambaceres, Eugenio.
— *El alienista,* Machado Assis, J. M.
1885. *Sin rumbo,* Cambaceres, Eugenio.
— *La tierra purpúrea,* Hudson, W. M.
— *Atipa,* Parepou, Alfred.
1887. *En la sangre,* Cambaceres, Eugenio.
1888. *Ismael,* Acevedo Díaz, Eduardo.
1889. *Manuela,* Díaz, Eugenio.
— *Aves sin nido,* Matto de Turner.
1890. *Los hombres de El Dorado,* Posada, Eduardo.
1891. *Quincas Borba,* Machado de Assis, J. M.
1894. *Beba,* Reyles, Carlos.
— *La Charca,* Zeno Gandía, Manuel.
1895. *Nankijukima,* Vacas Galindo, Padre Enrique.
1896. *Frutos de la tierra,* Carrasquilla, Tomás.
1897. *De Bogotá al Atlántico,* Pérez Triana, Santiago.
1900. *Don Casmurro,* Machado de Assis, J. M.
— *La raza de Caín,* Reyles, Carlos.
1901. *Ídolos rotos,* Díaz Rodríguez, Manuel.
1904. *Los trasplantados,* Blest Gana, Alberto.
— *Green mansions,* Hudson, W. H.
— *El Ombu,* Hudson, W. H.
— *Páginas bárbaras,* Mendoza, Jaime.
1908. *La gloria de Don Ramiro,* Larreta, Enrique.
— *Violines y toneles,* Payró, Roberto J.
— *Inferno verde,* Rangel, Alberto.

1910. *Vida criolla,* Arguedas, Alcides.
— *Los gauchos judíos,* Gerchunoff, Alberto.
1911. *En las tierras del Potosí,* Mendoza, Jaime.
1912. *The sea and the jungle,* Tomlinson, Henry Major.
1914. *Lanza y sable,* Acevedo Díaz, Eduardo.
1916. *Los de abajo,* Azuela, Mariano.
— *El terruño,* Reyles, Carlos.
1917. *Raucho,* Güiraldes, Ricardo.
1918. *Cuentos de la selva,* Quiroga, Horacio.
1919. *Raza de bronce,* Arguedas, Alcides.
— *Nacha Regules,* Gálvez, Manuel.
1920. *Zurzulita,* Latorre, Mariano.
— *Pasar,* Magariños Solsona, Mateo.
— *El salvaje,* Quiroga, Horacio.
1921. *Reinaldo Solar,* Gallegos, Rómulo.
— *Anaconda,* Quiroga, Horacio.
1922. *El embrujo de Sevilla,* Reyles, Carlos.
1923. *L'homme de la pampa,* Supervielle, Jules.
1924. *El inglés de los güesos,* Lynch, Benito.
— *El desierto,* Quiroga, Horacio.
— *La Vorágine,* Rivera, José Eustasio.
1925. *Ifigenia,* De la Parra, Teresa.
1926. *El juguete rabioso,* Arlt, Roberto.
— *Don Segundo Sombra,* Güiraldes, Ricardo.
— *Zagoibi,* Larreta, Enrique.
— *Los desterrados,* Quiroga, Horacio.
1928. *Macunaima,* Andrade, Mario.
— *La marquesa de Solombó,* Carrasquilla, Tomás.
— *El águila y la serpiente,* Guzmán, Martín Luis.
— *Ecuador,* Michaux, Henri.
1929. *Los siete locos,* Arlt, Roberto.
— *Doña Bárbara,* Gallegos, Rómulo.
1930. *Crónica de la reja,* Zavala Muniz, Justino.
1931. *Los lanzallamas,* Arlt, Roberto.
— *Tierras hechizadas,* Costa Du Rels.
— *¡Vámonos con Pancho Villa!,* Muñoz, Rafael F.
— *Río arriba,* Pareja Diezcanseco, Alfredo.
— *Las lanzas coloradas,* Uslar Pietri, Arturo.
— *El Tungsteno,* Vallejo, César.
— *La sonata mágica,* Vasconcelos, José.
1932. *Bangue,* Lins do Rego, José.

1933. *Cacao,* Amado, Jorge.
— *El amor brujo,* Arlt, Roberto.
— *Camino real,* Bosch, Juan.
— *Criollos en París,* Edwards Bello, Joaquín.
— *Casa Grande e Senzala,* Freyre, Gilberto.
— *La sima fecunda,* Guzmán, Augusto.
— *Cuentos,* Salarrue, Salvador Salazar.
— *Toa,* Uribe Piedrahita, César.
1934. *Cantaclaro,* Gallegos, Rómulo.
— *Huasipungo,* Icaza, Jorge.
— *Canción de negros,* Meneses, Guillermo.
— *Etza o el alma de la raza jíbara,* Ojeda, Alejandro.
— *San Bernardo,* Ramos, Graciliano.
— *Cruces del quebracho,* Valdovinos, Arnoldo.
1935. *La serpiente de oro,* Alegría, Ciro.
— *Jubiaba,* Amado, Jorge.
— *Agua,* Arguedas, José María.
— *Historia universal de la infamia,* Borges, Jorge Luis.
— *Indios,* Bosch, Juan.
— *El valle del sol,* Céspedes, Augusto.
— *La raza sufrida,* Quiroga, Carlos B.
— *Doce novelas de la selva,* Romero, Fernando.
— *Cuatro años a bordo de mí mismo,* Zalamea Borda, Eduardo.
1936. *El señor Presidente,* Asturias, Miguel Ángel.
— *Sangre de mestizos,* Céspedes, Augusto.
— *La pampa gringa,* Greca, Alcides.
— *En las calles,* Icaza, Jorge.
— *La ciudad junto al río inmóvil,* Mallea, Eduardo.
— *Chaco,* Toro Ramallo, Luis.
— *Puente en la selva,* Traven, Bruno.
1937. *El criador de gorilas,* Arlt, Roberto.
— *Borrachera verde,* Botelho Gosalvez, Raúl.
— *Pobre negro,* Gallegos, Rómulo.
1938. *Canaan,* Graca Aranha, José.
— *Cholos,* Icaza, Jorge.
— *Vidas secas,* Ramos, Graciliano.
1939. *Los perros hambrientos,* Alegría, Ciro.
— *Campeones,* Meneses, Guillermo.
— *El pozo,* Onetti, Juan Carlos.
— *Fiebre,* Otero Silva, Miguel.
1940. *La invención de Morel,* Bioy Casares, Adolfo.

— *La bahía del silencio,* Mallea, Eduardo.
1941. *El mundo es ancho y ajeno,* Alegría, Ciro.
— *Yawar fiesta,* Arguedas, José María.
— *Mamita Yumai,* Fallas, Carlos Luis.
— *Canaima,* Gallegos, Rómulo.
— *Se llevaron el cañón para Bachimba,* Muñoz, Rafael F.
— *Tierra de nadie,* Onetti, Juan Carlos.
1942. *La isla virgen,* Aguilera Malta, Demetrio.
— *Los caminos del hambre,* Amado, Jorge.
— *Antología cuentistas bolivianos contemporáneos,* Antología (sel. S. Rodrigo).
— *Os sertaos* (Los sertones), Da Cunha, Euclides.
1943. *Terras do sem fim,* Amado, Jorge.
— *Fuego muerto,* Lins do Rego, José.
— *Para esta noche,* Onetti, Juan Carlos.
— *Tiempo de abrazar,* Onetti, Juan Carlos.
— *El río oscuro,* Varela, Alfredo.
1944. *El caballo y su sombra,* Amorim, Enrique.
— *Metal del diablo,* Céspedes, Augusto.
— *Peregrinaje,* Díaz Lozano, Argentina.
— *Tupaj Katari,* Guzmán, Augusto.
1945. *Plan de evasión,* Bioy Casares, Adolfo.
1946. *Ecce Pericles,* Arévalo Martínez, Rafael.
— *La rebelión y otros cuentos,* Gallegos, Rómulo.
— *El mestizo José Vargas,* Meneses, Guillermo.
1947. *Ocho cuentos,* Bosch, Juan.
— *El pozo,* Casaccia, Gabriel.
— *Manglar,* Gutiérrez, Joaquín.
— *El camino de El Dorado,* Uslar Pietri, Arturo.
— *Al filo del agua,* Yáñez, Agustín.
1948. *Gran señor y rajadiablos,* Barrios, Eduardo.
— *Hombres en soledad,* Gálvez, Manuel.
— *Adán Buenosayres,* Marechal, Leopoldo.
1949. *Hombres de maíz,* Asturias, Miguel Ángel.
— *El reino de este mundo,* Carpentier, Alejo.
— *Los reyes,* Cortázar, Julio.
— *Sangama,* Hernández, Arturo D.
— *Los días terrenales,* Revueltas, José.
1950. *El sitio de las abras,* Dobles, Fabián.
— *Puerto Limón,* Gutiérrez, Joaquín.
— *El retoño,* Huanay, Julián.
— *Los enemigos del alma,* Mallea, Eduardo.

— *La vida breve,* Onetti, Juan Carlos.
1951. *Bestiario,* Cortázar, Julio.
— *Raíz errante,* González, Natalicio.
— *Fronteras al viento,* Gravina, Alfredo.
— *Un sueño realizado y otros cuentos,* Onetti, Juan Carlos.
— *Hijo de ladrón,* Rojas, Manuel.
— *El túnel,* Sábato, Ernesto.
— *El tesoro de la Sierra Madre,* Treven, Bruno.
1952. *Confabulario,* Arreola, Juan José.
— *La babosa,* Casaccia, Gabriel.
— *Memorias de Lázaro,* Filho, Adonías.
— *Os Servos da Morte,* Filho, Adonías.
— *Follaje en los ojos,* Rivarola Mattò, José María.
1953. *Los pasos perdidos,* Carpentier, Alejo.
— *El trueno entre las hojas,* Roa Bastos, Augusto.
— *El llano en llamas,* Rulfo, Juan.
1954. *Diamantes y pedernales,* Arguedas, José María.
— *El Papa verde,* Asturias, Miguel Ángel.
— *El sueño de los héroes,* Bioy Casares, Adolfo.
— *Los días enmascarados,* Fuentes, Carlos.
— *Los adioses,* Onetti, Juan Carlos.
1955. *La muchacha de la Guaira,* Bosch, Juan.
— *La hojarasca,* García Márquez, Gabriel.
— *La casa del ángel,* Guido, Beatriz.
— *Casas muertas,* Otero Silva, Miguel.
— *Pedro Páramo,* Rulfo, Juan.
1956. *Corral abierto,* Amorim, Enrique.
— *Week-end en Guatemala,* Asturias, Miguel Ángel.
— *Guerra del tiempo,* Carpentier, Alejo.
— *El dictador suicida,* Céspedes, Augusto.
— *El centro del infierno,* Murena, Héctor Álvarez.
1957. *El Aleph,* Borges, Jorge Luis.
— *Tierra chúcara,* Botelho Gosalvez, Raúl.
— *María nadie,* Brunet, Marta.
— *Zama,* Di Benedetto, Antonio.
— *Los deshabitados,* Quiroga Santa Cruz, Marcelo.
— *Un Dios cotidiano,* Viñas, David.
1958. *Los tiempos ásperos,* Amado, Jorge.
— *La difícil aurora,* Amado, Jorge.
— *La luz en el túnel,* Amado, Jorge.
— *El Paisano Aguilar,* Amorim, Enrique.

— *El acoso,* Carpentier, Alejo.
— *La región más transparente,* Fuentes, Carlos.
— *El Chulla Romero y Flores,* Icaza, Jorge.
— *Los jefes,* Vargas Llosa, Mario.
— *Los dueños de la tierra,* Viñas, David.
1959. *Los ríos profundos,* Arguedas, José María.
— *Bestiario,* Arreola, Juan José.
— *Las armas secretas,* Cortázar, Julio.
— *Las buenas conciencias,* Fuentes, Carlos.
— *Los pequeños seres,* Garmendia, Salvador.
— *Una tumba sin nombre,* Onetti, Juan Carlos.
— *La creación,* Yáñez, Agustín.
1960. *Así en la paz como en la guerra,* Cabrera Infante, Guillermo.
— *Los premios,* Cortázar, Julio.
— *Borburata,* Díaz Sánchez, Ramón.
— *Urubuquaqua,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *Laços de familia,* Lispector, Clarice.
— *Los aborígenes,* Martínez Moreno, Carlos.
— *La cara de la desgracia,* Onetti, Juan Carlos.
— *Crónica de San Gabriel,* Ribeyro, Julio Ramón.
— *Hijo de hombre,* Roa Bastos, Augusto.
— *Punta de rieles,* Rojas, Manuel.
— *La tierra pródiga,* Yáñez, Agustín.
1961. *El sexto,* Arguedas, José María.
— *El agua envenenada,* Benítez, Fernando.
— *El coronel no tiene quién le escriba,* García Márquez, Gabriel.
— *El astillero,* Onetti, Juan Carlos.
— *Sobre héroes y tumbas,* Sábato, Ernesto.
— *Vestido de luto,* Zavaleta, Carlos Eduardo.
1962. *Historias de Cronopios y de Famas,* Cortázar, Julio.
— *A cuerpo vivo,* Filho, Adonías.
— *La muerte de Artemio Cruz,* Fuentes, Carlos.
— *Aura,* Fuentes, Carlos.
— *La mala hora,* García Márquez, Gabriel.
— *Primeiras estorias,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *El infierno tan temido,* Onetti, Juan Carlos.
— *Respirando el verano,* Rojas Herazo, Héctor.
— *Gestos,* Sarduy, Severo.
— *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre,* Sender, Ramón J.
— *La ciudad y los perros,* Vargas Llosa, Mario.
1963. *La feria,* Arreola, Juan José.

— *El siglo de las luces,* Carpentier, Alejo.
— *Rayuela,* Cortázar, Julio.
— *Los recuerdos del porvenir,* Garro, Elena.
— *Gran Serton: veredas,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *Tan triste como ella,* Onetti, Juan Carlos.
— *Chambacu, corral de negros,* Zapata Olivella, Manuel.
1964. *Todas las sangres,* Arguedas, José María.
— *El cristo de espaldas,* Caballero Calderón, Eduardo.
— *Tres tristes tigres,* Cabrera Infante, Guillermo.
— *Octaedro,* Cortázar, Julio.
— *Final de juego,* Cortázar, Julio.
— *Los fuegos de San Telmo,* Díaz, José Pedro.
— *Manuelzao e Miguilim,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *Los relámpagos de Agosto,* Ibargüengoitia, Jorge.
— *La legión extranjera,* Lispector, Clarice.
— *La pasión según G. H.,* Lispector, Clarice.
— *Juntacadáveres,* Onetti, Juan Carlos.
— *En Chimá nace un santo,* Zapata Olivella, Manuel.
1965. *Celestino antes del alba,* Arenas, Reynaldo.
— *El regreso y otros relatos,* Casey, Calvert.
— *Con otra gente,* Conti, Haroldo.
— *Farabeuf o la crónica de un instante,* Elizondo, Salvador.
— *El fuerte,* Filho, Adonias.
— *Desde el río,* Leal Cortés, Alfredo.
— *Estudio Q,* Leñero, Vicente.
1966. *Francisco en Costa Rica,* Amighetti, Francisco.
— *Los exiliados,* Casaccia, Gabriel.
— *El presidente colgado,* Céspedes, Augusto.
— *La enlutada,* Codina, Iverna.
— *Todos los fuegos el fuego,* Cortázar, Julio.
— *El lugar sin límites,* Donoso, José.
— *Narda o el verano,* Elizondo, Salvador.
— *Paradiso,* Lezama Lima, José.
— *Con las primeras luces,* Martínez Mureno, Carlos.
— *La otra mitad,* Martínez Mureno, Carlos.
— *José Trigo,* Paso, Fernando del.
— *El baldío,* Roa Bastos, Augusto.
— *Para que no se olvide su nombre,* Ruiz Gómez, Darío.
— *La casa verde,* Vargas Llosa, Mario.
1967. *Amor mundo,* Arguedas, José María.
— *No una, sino muchas muertes,* Congrains Martín, Enrique.

— *Alrededor de la jaula,* Conti, Haroldo.
— *La vuelta al mundo en ochenta días,* Cortázar, Julio.
— *Cambio de piel,* Fuentes, Carlos.
— *Cien años de soledad,* García Márquez, Gabriel.
— *Los funerales de la mama grande,* García Márquez, Gabriel.
— *País portátil,* González León, Adriano.
— *Manolón y Miguelín,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *La ley de Herodes,* Ibargüengoitia, Jorge.
— *Crónicas reales,* Mújica Laínez, Manuel.
— *Los pies sobre el agua,* Roa Bastos, Augusto.
— *En Noviembre llega el arzobispo,* Rojas Herazo, Héctor.
— *Siberia blues,* Sánchez, Néstor.
— *De dónde son los cantantes,* Sarduy, Severo.
— *Los cachorros (Pichula Cuéllar),* Vargas Llosa, Mario.
1968. *Nuevos rebeldes de Colombia,* Antología (selec. Fernando Aínsa).
— *Narradores peruanos,* Antología (selección, J. M. Oviedo).
— *Largo,* Balza, José.
— *62, Modelo para armar,* Cortázar, Julio.
— *Coronación,* Donoso, José.
— *El hipogeo secreto,* Elizondo, Salvador.
— *Tres cuentos,* Fallas, Carlos Luis.
— *Condenados de condado,* Fuentes, Norberto.
— *Imagen primera,* García Ponce, Juan.
— *La presencia lejana,* García Ponce, Juan.
— *Día de ceniza,* Garmendia, Salvador.
— *Los habitantes,* Garmendia, Salvador.
— *Doble fondo,* Garmendia, Salvador.
— *Menudencia,* Guimaraes Rosa, Joao.
— *Los habitantes,* Monserrat, María de.
— *Cuentos completos,* Onetti, Juan Carlos.
— *La novia robada y otros relatos,* Onetti, Juan Carlos.
— *Novelas cortas,* Onetti, Juan Carlos.
— *La muerte de Honorio,* Otero Silva, Miguel.
— *Juego limpio,* Parra, Esdras.
— *La traición de Rita Hayworth,* Puig, Manuel.
— *Cada viga en su ojo,* Sánchez, Héctor.
— *Andén lejano,* Trejo, Oswaldo
1969. *Narradores bolivianos (Prada, Teixido, Taboada Terán),* Antología (sel. Baptista Gumucio).
— *El mundo alucinante,* Arenas, Reynaldo.
— *Maladrón,* Asturias, Miguel Ángel.

— *Diario de la guerra del cerdo,* Bioy Casares, Adolfo.
— *Partes de naufragio,* Díaz, José Pedro.
— *El relato de Zoe y otras mentiras,* Elizondo, Salvador.
— *Sagrado,* Eloy Martínez, Tomás.
— *Maten al león,* Ibargüengoitia, Jorge.
— *O liuro dos prazeres,* Lispector, Clarice.
— *Epitalámica,* Mureña, Héctor Álvarez.
— *Ya nadie espera al hombre,* Prada, Renato.
— *Al borde del silencio,* Prada, Renato.
— *Los fundadores del alba,* Prada, Renato.
— *Boquitas pintadas,* Puig, Manuel.
— *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce,* Salazar Bondy, Sebastián.
— *Tirinea,* Urzagasti Jesús.
1970. *Siete lunas y siete serpientes,* Aguilera Malta, Demetrio.
— *La cruz invertida,* Aguinis, Marcos.
— *Amerika, Amerikka, Amerikkka,* Alegría, Fernando.
— *Un mundo para Julius,* Bryce Echenique, Alfredo.
— *El obsceno pájaro de la noche,* Donoso, José.
— *Los cortejos del diablo,* Espinosa, Germán.
— *Léguas da Promissao,* Filho, Adonías.
— *Coca,* Martínez Moreno, Carlos.
— *Polispuercon,* Mureña, Héctor Álvarez.
— *Nosotros, otros,* Musto, Jorge.
— *Mediodía,* Ortega, Julio.
— *Cuando quiero llorar no lloro,* Otero Silva, Miguel.
— *Los maniáticos,* Ricci, Julio.
— *Redoble por Rancas,* Scorza, Manuel.
— *Sombra del exilio,* Von Vacano, Arturo.
1971. *Cuentos panameños,* Antología.
— *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* Arguedas, José María.
— *El cumpleaños de Juan Ángel,* Benedetti, Mario.
— *En vida,* Conti, Haroldo.
— *La casa que arde de noche,* Garibay, Ricardo.
— *Caína muerte,* Murena, Héctor Álvarez.
— *Aproximación al ángel,* Musto, Jorge.
— *Conversación en la catedral,* Vargas Llosa, Mario.
1972. *Dos veces Alicia,* Ángel, Albalucia.
— *Con los ojos cerrados,* Arenas, Reynaldo.
— *Ojo por diente,* Bareiro Saguier, Rubén.
— *Triquitraques del trópico,* Romero de Nohra, Flor.
— *La ternura que tengo para vos,* Ruiz Gómez, Darío.

— *Historia de Garabombo, el invisible,* Scorza, Manuel.
1973. *Libro de Manuel,* Cortázar, Julio.
— *Los pies de barro,* Garmendia, Salvador.
— *Murámonos, Federico,* Gutiérrez, Joaquín.
— *La abuela,* Núñez Jiménez, Antonio.
— *La muerte y la niña,* Onetti, Juan Carlos.
— *The Buenos Aires affair,* Puig, Manuel.
— *Cómico de la lengua,* Sánchez, Néstor.
— *Una sola sombra al frente,* Tamayo Vargas, Augusto.
— *Pantaleón y las visitadoras,* Vargas Llosa, Mario.
1974. *El recurso del método,* Carpentier, Alejo.
— *Pepe Corvina,* Estrázulas, Enrique.
— *Memorias de Altagracia,* Garmendia, Salvador.
— *Despegues,* Gravina, Alfredo.
— *El que a hierro mata,* Lavín Cerda, Hernán.
— *Tierra en la boca,* Martínez Moreno, Carlos.
— *Yo, el Supremo,* Roa Bastos, Augusto.
— *El limonero real,* Saer, Juan José.
1975. *El paso de los gansos,* Alegría, Fernando.
— *Con la muerte a cuestas,* Botelho Gosalvez, Raúl.
— *Mascaró el cazador americano,* Conti, Haroldo.
— *Los viejísimos cielos,* Estrázulas, Enrique.
— *La canción de nosotros,* Galeano, Eduardo.
— *El otoño del patriarca,* García Márquez, Gabriel.
— *Los muertos están cada día más indóciles,* Medina Ferrada, Fernando.
— *Prosas apátridas,* Ribeyro, Julio Ramón.
— *Abaddon, el Exterminador,* Sábato, Ernesto.
— *Soñé que la nieve ardía,* Skarmeta, Antonio.
— *Textos de un texto con Teresas,* Trejo, Oswaldo.
1976. *Entre Marx y una mujer desnuda,* Adoum, Jorge Enrique.
— *Bolivia escribe,* Antología (sel. Baptista Gumucio).
— *Caballos por el fondo de los ojos,* Goloboff, Gerardo Mario.
— *Folisofía,* Murena, Héctor Álvarez.
— *El Grongo,* Ricci, Julio.
— *Oficio de difuntos,* Uslar Pietri, Arturo.
1977. *D,* Balza, José.
— *Alguien anda por ahí,* Cortázar, Julio.
— *El buzón de la esquina,* Dujovne Ortiz, Alicia.
— *Las claraboyas,* Estrázulas, Enrique.
— *El país secreto,* Monserrat, María de.
— *Juego de damas,* Moreno-Durán, Rafael Humberto.

— *El pasajero,* Musto, Jorge.
— *¿Te dio miedo la sangre?,* Ramírez, Sergio.
— *La juventud en la otra ribera,* Ribeyro, Julio Ramón.
— *Cantar de Agapito Robles,* Scorza, Manuel.
— *El jinete insome,* Scorza, Manuel.
1978. *La busca del jardín,* Bianciotti, Héctor.
— *Casa de campo,* Donoso, José.
— *Días y noches de amor y de guerra,* Galeano, Eduardo.
— *La garganta del águila,* Manzur, Gregorio.
— *No habrá más penas ni olvido,* Soriano, Oswaldo.
1979. *El mar de las lentejas,* Benítez Rojo, Antonio.
— *La Habana para un infante difunto,* Cabrera Infante, Guillermo.
— *El arpa y la sombra,* Carpentier, Alejo.
— *Un tal Lucas,* Cortázar, Julio.
— *Le mat de cocagne,* Depestre, René.
— *Dos crímenes,* Ibargüengoitia, Jorge.
— *Dejemos hablar al viento,* Onetti, Juan Carlos.
— *Un día en muchas partes del mundo,* Zavaleta, Carlos Eduardo.
1980. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria,* Donoso, José.
— *Lucifer ha llorado,* Estrázulas, Enrique.
— *Una familia lejana,* Fuentes, Carlos.
— *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner,* Goldemberg, Isaac.
— *Solstice du Jaguar,* Manzur, Gregorio.
— *Ocho modelos de felicidad,* Ricci, Julio.
— *Camino que anda,* Soto Aparicio, Fernando.
1981. *Cuentos Nicaragüenses,* Antología (Selección S. Ramírez).
— *Queremos tanto a Glenda,* Cortázar, Julio.
— *El Jardín de al lado,* Donoso, José.
— *Los convidados de piedra,* Edwards, Jorge.
— *Crónica de una muerte anunciada,* García Márquez, Gabriel.
— *El toque de diana,* Moreno-Durán, Rafael Humberto.
— *Daimón,* Posse, Abel.
— *A las 20,25, la señora entró en la inmortalidad,* Szichman, Mario.
1982. *La casa de los espíritus,* Allende, Isabel.
— *La vida exagerada de Martín Romaña,* Bryce Echenique, Alfredo.
— *El ladrón de música,* Estrázulas, Enrique.
— *La sangre interminable,* Ibargoyen, Saúl.
— *La casa-quinta,* Monserrat, María de.
— *Utopia salvagem,* Ribeiro, Darcy.
— *Hermano Hombre,* Soto Aparicio, Fernando.
1983. *Primavera con una esquina rota,* Benedetti, Mario.

— *Cartas para que la alegría,* Calveyra, Arnaldo.
— *Deshoras,* Cortázar, Julio.
— *El agujero en la tierra,* Dujovne Ortiz, Alicia.
— *Finale capriccioso con madonna,* Moreno-Durán, Rafael Humberto.
— *Libro de navíos y borrascas,* Moyano, Daniel.
— *Los perros del paraíso,* Posse, Abel.
— *La insurrección,* Skarmeta, Antonio.
— *La guerra de los albatros,* Valdés, Ana Luisa.
— *Chango, El gran putas,* Zapata Olivella, Manuel.
1984 *El séptimo pétalo del viento,* Bareiro Saguier, Rubén.
— *Geografías,* Benedetti, Mario.
— *Estatuas sepultadas y otros relatos,* Benítez Rojo, Antonio.
— *Criador de palomas,* Goloboff, Gerardo Mario.
— *Más allá de las máscaras,* Guerra, Lucia.
— *El naufragio de la ballena,* Legido, Juan Carlos.

ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES

ÍNDICE DE TÍTULOS

ÍNDICE DE AUTORES IBEROAMERICANOS DE FICCIÓN

(por países)

Argentina:

Bolivia:

sálvez, Raúl; Céspedes, Augusto; Costa du Rels; Guzmán, Augusto; Medina Ferrada, Fernando; Mendoza, Jaime; Prada, Renato; Quiroga Santa Cruz, Marcelo; Toro Ramallo, Luis; Urzagasti, Jesús; Von Vacano, Arturo.

Brasil:

Amado, Jorge; Andrade, Mario; Antología (sel. Macedo Soares. Cuentos de João Antônio, Dinah Silveira de Queiroz, José J. Veiga, Murillo Rubião, Autran Dourado, Breno Accioly, Samuel Rawet, Dalton Trevisan, Helio Pólvora); Azevedo, Aluisio; Da Cunha, Euclides; Filho, Adonias; Freyre, Gilberto; Graca Aranha, José; Guimarães Rosa, João; Lins do Rego, José; Lispector, Clarice; Machado de Assis, J. M.; Ramos, Graciliano; Rangel, Alberto; Ribeiro, Darcy.

Chile:

Alegría, Fernando; Barrios, Eduardo; Blest Gana, Alberto; Brunet, Marta; Donoso, José; Edwards Bello, Joaquín; Edwards, Jorge; Guerra, Lucía; Latorre, Mariano; Lavín Cerdá, Hernán; Núñez de Pineda y Bascuñán, F.; Oña, Pedro de; Rojas, Manuel; Skarmeta, Antonio; Valdivia, Pedro de.

Colombia:

Ángel, Albalucía; Antología (sel. Fernando Ainsa. Cuentos de Álvaro Cepeda Samudio, Hugo Ruiz, Darío Ruiz Gómez, Óscar Collazos, Antonio Montaña, Héctor Sánchez); Antología (sel. F. Arbeláez. Cuentos de Hernando Téllez, Eduardo Caballero Calderón, Elisa Mújica, Arturo Laguado, Mario Franco Ruiz, Pedro Gómez Valderrama, Álvaro Mutis, Eutiquio Leal, Manuel Mejía Vallejo, Jorge Gaitán Durán, Gabriel García Márquez, Carlos Arturo Truque, Jesús Botero Restrepo, Gonzalo Arango, Jorge Eliécer Ruiz, Elmo Valencia, Eduardo Arango Piñeres, José Stevenson, Ramiro Montoya, Germán Pinzón, José Pubén, Nicolás Suescún, Germán Espinosa, J. Mario Arbeláez, Fanny Buitrago, Amilkar Osorio); Caballero Calderón, Eduardo; Carrasquilla, Tomás; Díaz, Eugenio; Espinosa, Germán; García Márquez, Gabriel; Isaacs, Jorge; Moreno-Durán, Rafael Humberto; Pérez Triana, Santiago; Posada, Eduardo; Rivera, José Eustasio; Rodríguez Freile, Juan; Rojas Herazo, Héctor; Romero de Nohra, Flor; Ruiz Gómez, Darío; Sánchez, Héctor; Solís y Valenzuela, Pedro de; Soto Aparicio, Fernando; Uribe Piedrahita, César; Zalamea Borda, Eduardo; Zapata Olivella, Manuel.

Costa Rica:

Amighetti, Francisco; Dobles, Fabián; Fallas, Carlos Luis; Gutiérrez, Joaquín.

Cuba:

Arenas, Reynaldo; Benítez Rojo, Antonio; Cabrera Infante, Guillermo; Carpentier, Alejo; Casey, Calvert; Fuentes, Norberto; Gómez de Avellaneda, Gertrudis; Lezama Lima, José; Núñez Jiménez, Antonio; Prada, Renato; Sarduy, Severo; Suárez y Romero, Anselmo; Villaverde, Cirilo.

Ecuador:

Adoum, Jorge Enrique; Aguilera Malta, Demetrio; Icaza, Jorge; Mera, Juan León; Ojeda, Alejandro; Pareja Diezcanseco, Alfredo; Vacas Galindo, Padre Enrique.

El Salvador:

Salarrúe, Salvador Salazar.

Guatemala:

Arévalo Martínez, Rafael; Asturias, Miguel Ángel; Irisarri, Antonio José.

Honduras:

Díaz Lozano, Argentina.

México:

Altamirano, Ignacio M.; Arreola, Juan José; Azuela, Mariano; Balbuena, Bernardo de; Benítez, Fernando; Bramón, Francisco; Elizondo, Salvador; Fernández de Lizardi, José J.; Fuentes, Carlos; García Ponce, Juan; Garibay, Ricardo; Garro, Elena; Guzmán, Martín Luis; Ibargüengoitia, Jorge; Leal Cortés, Alfredo; Leñero, Vicente; Muñoz, Rafael F.; Paso, Fernando del; Revueltas, José; Riva Palacio, Vicente; Rulfo, Juan; Sahagún, Fray Bernardino; Sigüenza y Góngora, Carlos de; Traven, Bruno; Vasconcelos, José; Yáñez, Agustín.

Nicaragua:

Antología (sel. S. Ramírez. Cuentos de Rubén Darío, Adolfo Calero-Orozco, José Coronel Urtecho, Mariano Fiallos Gil, Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Juan Aburto, Fernando Centeno Zapata, Ernesto Cardenal, Fernando Silva, Lizandro Chaves Alfaro, Mario Cajina Vega, Fernando Gordillo, Jorge Eduardo Arellano); Ramírez, Sergio.

Panamá:

Antología (Cuentos de Manuel María Alba, Ernesto J. Castillero, Octavio Méndez Pereira, Mario Augusto, Luisita Aguilera Patiño, Sergio González, Rogelio Sinán, Julio B. Sosa, Salomón Ponce Aguilera, Teresa López de Vallarino, Lucas Bárcenas, Darío Herrera, Ignacio Valdés, Gil Blas Tejeira).

Paraguay:

Antología (leyendas, tradiciones Guaraníes); Bareiro Saguier, Rubén; Casaccia, Gabriel; González, Natalicio; Rivarola Matto, José María; Roa Bastos, Augusto; Valdovinos, Arnoldo.

Perú:

Alegría, Ciro; Antología (sel. J. M. Oviedo. Cuentos de Eleodoro Vargas Vicuña, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza, Eduardo González Viaña, Miguel Gutiérrez); Arguedas, José María; Bryce Echenique, Alfredo; Concolorcorvo, Calixto Bustamante; Congrains Martín, Enrique; Garcilaso, Inca; Goldemberg, Isaac; Guamán Poma de Ayala; Hernández, Arturo D.; Huanay, Julián; Matto de Turner, Clorinda; Olavide, Pedro de; Ortega, Julio; Palma, Ricardo; Ribeyro, Julio Ramón; Romero, Fernando; Salazar Bondy, Sebastián; Scorza, Manuel; Tamayo Vargas, Augusto; Vallejo, César; Vargas Llosa, Mario; Zavaleta, Carlos Eduardo.

Puerto Rico:

Zeno Gandía, Manuel.

Rep. Dominicana:

Bosch, Juan; Galván, Manuel de Jesús.

Uruguay:

Acevedo Díaz, Eduardo; Amorim, Enrique; Benedetti, Mario; Díaz, José Pedro; Estrázulas, Enrique; Galeano, Eduardo; Gravina, Alfredo; Ibargoyen, Saúl; Legido, Juan Carlos; Magariños Cervantes, Alejandro; Magariños Solsona, Mateo; Martínez Moreno, Carlos; Monserrat, María de; Musto, Jorge; Onetti, Juan Carlos; Quiroga, Horacio; Reyles, Carlos; Ricci, Julio; Valdés, Ana Luisa; Zavala Muniz, Justino.

Venezuela:

Balza, José; De la Parra, Teresa; Díaz Rodríguez, Manuel; Díaz Sánchez, Ramón; Gallegos, Rómulo; Garmendia, Salvador; González León, Adriano; Meneses, Guillermo; Otero Silva, Miguel; Parra, Esdras; Trejo, Oswaldo; Uslar Pietri, Arturo.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

SEGUNDA PARTE

SIGNIFICACIÓN NOVELESCA DEL ESPACIO AMERICANO

CUARTA PARTE

Págs.

DE LA COMARCA AL UNIVERSO

ÍNDICES